

كتاب الهدى

الجميلة والمقدس

عبد السميع

فتحي عبد السميع

سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة

غالى محمد

رئيس التحرير

سعد القرش

مدير التحرير

أحمد شامخ

المستشار الفنى

محمود الشيخ

سكرتير التحرير

صلاح زيادى

مستشار التحرير

محمد رضوان

الإدارة

القاهرة: ١٩ شارع

محمد عز العرب بك

(المبتدیان سابقا)

ح: ٢٣٦٢٥١٥٠ (٧ خطوط).

المكاتبات: هـ م ب:

١١ العقبة - القاهرة -

الرقم البريدي ١١٥١١ -

تلفرافيا: المصور -

القاهرة ج. م. ع.

تلكس: Telex

92703 hilal u n

فاكس: FAX:

3625469

ثمن النسخة

سوريا ١٢٥ ليرة -

لبنان ٨٠٠٠ ليرة -

السعودية ١٢ ريالاً -

البحرين ١,٢ دينار -

قطر ١٢ ريالاً -

الإمارات ١٢ درهما -

اليمن ٤٠٠ ريال -

فلسطين ٢ دولار.

تصميم الغلاف: محمود الشيخ

قيمة الاشتراك السنوى ٩٦,٠٠٠ جم داخل جمهورية مصر العربية

تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة برقية غير حكومية - البلاد العربية ٤٠

دولاراً - أوروبا وآسيا وأفريقيا ٤٥ دولاراً - أمريكا وكندا والهند ٥٠

دولاراً - باقى دول العالم ٧٥ دولاراً

القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ويرسل لإدارة

الاشتراكات بخطاب مسؤل كما يرجى عدم إرسال عملات نقدية بالبريد

الاشتراكات

الإصدار الأول/ يونيو ١٩٥١

البريد الإلكتروني: helalmag@yahoo.com

الموقع الإلكتروني: daralhilal.com.eg

P باكين

طبع هذا العدد بأخبار باكين

الجميلة والمقدس

فتحى عبد السميع

دار الهلال

مقدمة الجميلة والمقدس

الجميلة هي الكتابة الإبداعية سواءً أكانت قصيدة ، أم قصة قصيرة، أم رواية، أم مسرحية. ولا أدري سرُّ انفصال الأدب عن مصطلح الفنون الجميلة الذي يتم تداوله ليعبر عن فنونٍ مثل الموسيقى والرسم، والنحت ، فمن الشائع استخدام عبارةٍ مثل "الأدب والفنون الجميلة"، والحقيقة أن الجمال هو أهم ما يميز الكتابة الأدبية ، فلا معنى للكتابة بوصفها أدباً إن لم تكن جميلةً في المقام الأول، فجمال الكتابة هو ما يحدد هويتها ، فقصيدة جميلة عن عصفورٍ أو علةٍ فارغة في الشارع، أهم من قصيدة سيئة عن رمزٍ عظيم أو قيمة إنسانية كبرى، وإذا كانت الكتابة عندما تتجرد من الجمال تصبح كياناً تافهاً يسهل علينا طرده من جنة الإبداع بلا أسفٍ مهما كانت القيمة المعرفية التي تحملها تلك الكتابة ، فإن الكتابة التي تحوى قدراً عالياً من الجمال لا يمكن أن ننبتها حتى لو اختلفنا مع رسالتها المعرفية ، ولا يمكن أن

نتجراً ونَصِفُها بالتفاهة ، فالمبدع الذى يضع عينه على جمال الكتابة كجواهر عمله لا يمكن أن يصدر عنه نصٌ تافه ، والإنسان عموماً كلما تَرَقَّى فى اكتساب ثقافة التلقّى الجمالى كلما ابتعدَ عن السطحية والتفاهة.

وإذا كانت الكتابة الإبداعية تحمل قيمة معرفية يسهل التدليل عليها، فإنها لا تحقق فى صدورنا ، ولا تلمس أعماقنا، بسبب تلك القيمة وحدها، ونحن عندما نقبل على الكتابة الإبداعية، لا نتوجه إليها بسبب ذلك البُعد المعرفى ، والأولى فى تلك الحالة أن نقرأ مقالاً أو دراسةً عن الموضوع ، وربما كان الأجدر أن نذهب إلى فيلسوفٍ ليحدثنا عن الحب أو الحرية مثلاً، بدلاً من الذهاب إلى شباب فى مقتبل العمر كَتَبَ قصيدة عن الحب أو الحرية، فهو أكثر خبرةً من الشباب، وأكثر وضوحاً فى تقديم حكيمته الفزيرة، لكن البشرية رفضت الوقوف عند الفلاسفة العظام، وراحت تبحث فى الأدب الذى يدور حول الموضوعات الفلسفية نفسها، لأن الأدب لا يقدم لنا تلك الموضوعات كما تقدمها الفلسفة ، وذلك لأسباب كثيرة ، منها أن الفلسفة تخاطب الإنسان بوصفه عقلاً فقط ، الفلسفة تحتفى بالحُجة والبرهان والمنطق، أما

الكتابة الإبداعية فتحتفى بالإنسان ككل ، بعقله وعواطفه ،
بوعيه ولا وعيه . الكتابة لا تقدم لنا فكرة ، بل فكرة + جمال
+ روح إنسانية، ومن هنا غالبا ما نجد دراسة فكرية تتطابق
مع أخرى تقريبا ، ومن الشائع أن نجدها تنقل مقاطع من
دراسات سابقة بالنص ، بل وهناك دراسات لا حصر لها
تعتمد على القص واللصق لـون مجهود آخر، ونحن نقدر مثل
تلك الدراسات عندما تقدم لنا إحاطة شافية بموضوع ما، أما
فى الكتابة الإبداعية فكل مبدع يسبغ على الفكرة شيئا من
روحه، وكل إنسان فى الحقيقة يمتلك هذا الكيان المعقد
والمُعجز، والمبدع والدهش دائما، والذي يظل لغزا لا تنتهى
أسرارُه، ولا يخمد توهجه، والكاتب بشكل عام من أكثرنا
إصغاءً لكيانه، وانفتاحا على المستويات المختلفة لهذا الكيان
الإنسانى العجيب، وبارتباط الفكرة بذاتٍ خاصة وفريدة فى
ذاتها من ناحية ، ومتصلة بالكل الإنسانى من ناحية أخرى لا
تصبح فكرة فقط ، بل فكرة زائد روح، ومن هنا تتجدد الفكرة
إلى ما لا نهاية وتطلب المزيد، فنحن قد نكتفى بقراءة كتاب
موسّع عن الحرية مثلا، لكننا لا نتوقف عند قراءة قصيدة
واحدة عن الحرية مهما كانت عظيمة تلك القصيدة، وهكذا لا

تمنعنا قراءةُ فيلسوفٍ خبيرٍ يتحدث عن الحب من الاستماع إلى شاعرٍ شابٍ يتحدث عن الحب ويستحوذ علينا أكثر من استحواذ ذلك الفيلسوف الكبير، فالمبدع يسحرنا بجماليات الكتابة، يمنحنا المتعة في اللحظة نفسها التي يمرر فيها رسالته، وعندما يفشل في الإمتاع تنهار تلك الرسالة مهما كانت قيمتها كما ذكرنا.

وإذا كان الملح الجوهري في الكتابة هو الجمال دون جورٍ على الجوانب الأخرى لرسالتها، فلا يوجد جمالٌ من أجل الجمال فقط ، فالإنسان يحيا ككلٍ متصل اتصالاً حميماً وعميقاً، وأى اهتمام بجانب واحد من جوانب الإنسان يؤدي إلى تشوهات لا محالة.

إن الكتابة الإبداعية تستهدف في الحقيقة هذا الشرخ الناتج عن تركيز الإنسان على الجانب المادي للحياة، وإهماله للجانب الروحي ، وإمكانياته الداخلية الأخرى ، الكتابة تهدف من ضمن ما تهدف إلى تحرير الإنسان داخليا ، والتصدي لهيمنة العلم المطلقة، وانفراده وحده بكل اهتمامنا ، ورغم النتائج المذهلة للعلم، والتي أفادت البشرية إفادات كثيرة وكبيرة ، فإن الإنسان مع ذلك يدفع ثمنا باهظا لانفراد العلم

وحده بكل اهتمامنا ، والذي حولنا إلى كائنات استهلاكية
هشة ، تفتقد هذا التناغم والانسجام والتوازن والبنیان
الداخلي القوى الذي كان سائدا في العصور القديمة التي لم
تكن تحيا بشكل أحادي الجانب، وعرفت نوعا من السعادة
والسلام العميق في ظل إمكانياتها الفقيرة على المستوى
الخارجي قياسا بإمكانياتنا شديدة الثراء، والتي لا تسد تلك
الفجوة الهائلة التي باتت تفصلنا عن السعادة أو الحياة
المطمئنة ، المتناغمة، والمنسجمة مع كينونتنا الإنسانية.

وفي ظل هذا الوضع الإنساني المعاصر بماديته المتوحشة
يَهْبُ الأدياءُ لشدنا من قيودنا، وتحريرنا من قبضة الشرك
المادي الكبير، محاولين استعادة الحكمة المفقودة، وتحقيق
التناغم بين الروح والعقل ، وهم بذلك يدخلون في الرحاب
الواسع للمقدس.

ونحن في رحاب موضوع المقدس، نجد أنفسنا في أفضل
وضع ممكن لتوحد الشكل بالمضمون ، فالمقدس في ذاته حالة
جمالية .

ولاشك أن موضوع المقدس أعمق وأهم الموضوعات
الإنسانية ، وعلاقة الإنسان بالمقدس لا تظهر فقط عند جنس
الإنسان العاقل الذي ننحدر منه جميعا ، بل تظهر أيضا في

عالم أشباه البشر الموغل فى القدم ، فقد تبين أن إنسان نياندرتال ، وإنسان بكين مثلا قد عرفا الطقوس الدينية ، وقد تم التوصل لذلك من خلال طريقة الدفن ، وشكل العظام ، والآثار التى وجدت عليها .

والحقيقة أن الوجود المادى للإنسان لم يتم التعامل معه باختزال كما يتم التعامل معه الآن ، وإذا افترضنا أن عمر الوجود الإنسانى يتكون من عام ، فالنظرة الأحادية إلى البعد المادى فقط لم تظهر إلا فى آخر دقيقة من عمر الإنسان ، فى إطار النموذج الحضارى الغربى المعاصر، وهى تتعرض الآن أيضا إلى هزات عنيفة ، داخل إطار ذلك النموذج نفسه ، ولا يمكن فصلها عن عالم أوروبا فى العصور المظلمة ، فقد جاء التركيز على الجانب المادى ، فى إطار رد فعل لتجاوز تلك العصور المظلمة من خلال الحفاوة بالعقلانية الحسابية ، والرغبة فى التنظيم الدقيق والذى أدى فى النهاية إلى ثورة هائلة على مستوى التكنولوجيا ، لكن التكنولوجيا وحدها لا يمكن أن تستوعب الإنسان ، وعندما يتحول الإنسان إلى آلة يفقد قيمته مهما كانت قدرات تلك الآلة ، فالبعد الرمضى فى حياة الإنسان حقيقة ساطعة ، وهو البعد الذى يسبغ المعنى على الحياة والعالم ، وكثيرا ما نظر الفلاسفة للإنسان بوصفه

حيوانا رمزيا ، أى أن الرمزى هو ما يميز وجودنا ، وما تبرز من خلاله خصوصيتنا كبشر فى العالم .

إلى هذا الجانب الرمزى للوجود الإنسانى تنتمى فكرة المقدس ، وتظهر تجلياتها فى الصور والرموز المتجذرة فى المتخيل الجمعى ، وتنعكس بأشكال مختلفة ، وألوان متعددة ، داخل المجال المعرفى ، والمجال السلوكى .

كيف نقبض على تلك التجليات ونفحصها ، من خلال نشاط الكتابة ، الذى يتداخل فيها الواقعى البارز على السطح ، مع المتجذر فى أعماق الإنسان ، وأغواره البعيدة ، وكيف تلعب تجليات المقدس دورا جماليا فى تشكيل النصوص الأدبية ، هذا ما نحاول تلمسه هنا ؟

و نحن لا نستطيع تقديم تعريف مانع جامع للمقدس ، بحكم طبيعته الغامضة ، وكذلك ارتباطه بثقافات مختلفة منها التوحيدي ومنها غير التوحيدي ، وكذلك ارتباطه الزمنى بالمسيرة الإنسانية الذى يمتد إلى عصور بعيدة موعلة فى القدم ، تمتلئ بديانات مختلفة ، منها الوضعى ومنها السماوى ، ومنها الذى يتدخل فيه الوضعى مع السماوى ، وكذلك اختلاف مظاهره ، وتداخلها ، ونحن على سبيل المثال ننتمى

إلى ثقافة تقوم على التوحيد، والنظر للخالق عز وجل بوصفه مصدر القداسة الوحيد ، إلا أن تلك الثقافة على المستوى العملي تشكل طبقة ثقافية ، تسبقها طبقات أخرى ، وظهور ورسوخ تلك الثقافة التوحيدية ، لا يعنى فناء الثقافات السابقة نهائياً، وإلى الأبد، وهكذا لا تخلو ثقافتنا من رواسب حية لثقافات أخرى، تتجسد فى صورة عادات شعبية، أو معتقدات سحرية ، أو حكايات خرافية وأسطورية ، وتلك الرواسب مستمرة من عصور بعيدة ، وتحمل تنوعاً فى نظرتها للمقدس ، على النحو الذى يساهم فى صعوبة صك تعريف مانع جامع للمقدس.

ونحن هنا لا نتناول موضوع المقدس، بقدر ما نتناول علاقة الكتابة الإبداعية بالمقدس، وتلك العلاقة ليست ميكانيكية جامدة ، بل تخضع لظروف كل كاتب، وربما لظروف كل نص ، ودورنا هنا لا يتجاوز النظر فى علاقة الكتابة بالمقدس من خلال بعض النماذج الإبداعية فى إطار التحام الشكل بالمغزى ، ووحدة الجمالى والدلالى ، فالكيفية التى تظهر من خلالها تلك العلاقة هى نقطة تركيزنا الأهم .

والمقدس فى الثقافة الإسلامية يتسم بالشراء والتعدد الدلالى «فهو قد يُطلق على الله عز وجل فى صيغة قدوس ،

ومقدس ، وقُدس ، ليعنى الطهارة والتنزيه ، وقد يرتبط
بالمؤمن فى عموميته فى صيغة التقديس ليدل على الصلاة
والتعظيم والتكبير والتطهير، أو بالمؤمن المحدد فى الأنبياء
وأقطاب الصوفية والولاية فى صيغة القديسين ، أو المقدسين
، أو ملك القدس ، ليعنى أولئك الذين استطاعوا الجمع بين
الطهارة الذاتية والعرضية . مثلما يُطلق اللفظ على الملائكة
فى صيغة "روح القدس" ليدل على من خلق من طهارة. وقد
يطلق على المكان فى صيغة بيت المقدس ، أو المسجد الحرام ،
أو مكة المقدسة، ليدل على حظيرة المقدس ، أى ما يحظر فيه
ما يعارض القدس ، أى الطهارة . وقد يُطلق على الزمان فى
صيغة الأشهر الحرم ، ليعنى الحظر والمنع ، وكذلك الاحترام
الناتج عن حرمة الأوامر الإلهية» (١)

إن تعددية الدلالات والجهات التى تحيل عليها لفظة
مقدس ، أو جذر قدس بشكل عام ، تبرز أن المقدس
الإسلامى " ليس مفارقا ، بل هو متراتب وحاضر فى الزمان
والمكان والنوات ، وتراتبية العمودية هاته لا تجعله متعارضا
أو مناقضا للدنيوى ، بل إن الدنيوى يحتل موقعا داخل
الفضاء المتراتب المقدس ، فالطبيعة داخل التصور الثقافى

الإسلامى طاهرة أصلا ، وهى مكان صالح لإقامة الصلاة ما لم يدخل عليها ما يدنسها ، إنها مدنسة بالعرض لا بالجواهر كما يقول الفقهاء والصوفية " (٢)

يتشكل فضاء المقدس الإسلامى كما يقول نور الدين الزاهي: من ثلاثة حدود وليس من حدين فقط، فإذا كان الدنيوى لا يناقض ولا يوازى المقدس ، فإن المدنس يحمل نوعا من التعارض مع المقدس ، على اعتبار أن المدنس هو ما يقابل الخبيث فى عمومه ، وداخل الخبيث هناك درجات ، وأعلى هذه الدرجة هى النجاسة ، أما أعلى درجات النجاسة فتتمثل فى النجاسة الروحية التى قد تطلق على الكافر، أو الأشياء المحرمة كلية ، فالنجاسة تهدم الطهارة وتنفيها خصوصا فى درجاتها العليا ، أما الدنيوى فهو المجال الذى تلتقى ضمنه ، وتحسك كل الحدود . ولذلك يحمل الدنيوى وضعه المتميز فى المنظومة الإسلامية ، فهو حاضر بحدود متحركة داخل المقدس والمدنس (٣).

وترتبط فكرة المقدس بالمجال الدينى ارتباطا وثيقا ، وإن كان هناك من يذهب كرينيه جيرار إلى أن العنف هو المدخل الحقيقى للمقدس ، حيث يذهب إلى أن المقدس " ليس تجليا

لعوامل الطبيعة، فحسب، المقدس هو كل ما من شأنه أن يُمارس على الإنسان سيطرة تتضاعف بتضاعف ظن هذا الأخير أنه قادر على إحكام السيطرة عليه . لذا كان يشمل بصفة ثانوية كل ما يمكن أن يدخل الروع إلى قلب الإنسان من عواصف، وأوبئة، وحرائق غابات. لكن الأشد من ذلك هولا هو عنف الناس أنفسهم ، وإن يكن أكثر خفاء، عنفٌ يُنظر إليه وكأنه خارج الإنسان، العنف هو قلب المقدس الحقيقى وروحه الخفية .» (٤)

غير أن ربط العنف بالمقدس لا يفصل بين فكرة المقدس والمجال الدينى ، وبشكل عام كان الدين متداخلا مع الدنيوى فى رحلة البشر ، عبر الثقافات المختلفة ، وفى العصر الحديث فقط ظهرت تلك النظرة التى تفصل بين الدينى والدنيوى ، وتتبنى فكرة التعارض بينهما، وفى العصر الحديث " رفض بعض الباحثين إفساح المجال للدين، واستعاض بعضهم عنه فى الواقع بعبادة علمانية ، أو استعاضوا عن الدين بفلسفة اجتماعية سياسية أو عرقية صُعِّدت ورقى بها إلى رتبة عقيدة أمرة قاهرة لا تُمس ، واسهم المذهب العقلى الحديث كذلك فى نشأة فرق شتى ونوادٍ ذات صبغة دينية متلاشية

وقد وجد العلم الحديث نفسه على خصام مع الدين ، وذلك حين غزا العلم ميادين كان الدين يحسب (أو كنا نحسب) أنه وحده قادر - لفقدان المعرفة العلمية على النهوض بشئونها وبتأويلها . والأمر المهم فى هذه الخصومة يرجع إلى أن القوانين التى وصل إليها العلم لم تبق مجرد نتائج فى نطاق المعرفة المتطورة ، وإنما اتخذت مبادئ يود فريق من الناس، هم أنصار النزعة العلمية الموسعة ، اتخاذها ينبوع سلوكهم وموئل خلاصهم ،ومن الثابت أن عدم توافق العلم والدين ، أو استقلالهما الذاتى ، ما برحا يخضعان فى أغلب الأحيان لإعادة النظر . (٥)

إن المشكلات الدينية كما يؤكد مرسيا إلياد " تلقى فى العالم الحديث مواقف خصومة نظرية أو اصطناع اللامبالاة ، وأحيانا هجوما عنيفا صريحا ، ولكن العاطفة الدينية ما برحت ذات قوة حقيقية يلجأ إليها السياسيون أنفسهم فى أحوال الأزمات كالفتن والحروب لاستعادة ثقة الجماهير، أو لاستنهاض هممها ، ولو بدت أحيانا فى شكل مشتق هو شكل وثنية جديدة .» (٦)

وينظر إلياد إلى المقدس فى إطار مصطلح التجلى ، لأن

المقدس يتجلى ، يظهر ظهور شيء يغاير الشيء العادى
مغايرة تامة ، ويذهب إلى أن " تاريخ الأديان ، من الديانات
الابتدائية حتى الديانات الراقية، يتألف من تراكم أحوال
تجلى المقدس، يتألف من تجليات الوقائع أو الحوادث المقدسة،
مثل تجلى القداسة فى موضوع من المواضيع حجرا، أو
شجرة ، حتى تجلى القداسة العليا المتمثلة لدى المسيحى
بتأسن الله فى (يسوع - المسيح) : لا يوجد انقطاع ، بل ثمة
دوما نفس الحدث السرى : تجلى شيء "مغاير تماما"، تجلى
واقع من غير عالمنا فى مواضيع هى متكاملة مع عالمنا "
الطبيعى" ، عالمنا «العادى». (٧)

ويرتبط تجلى القداسة بمفارقة " فالقداسة إذ تظهر فى
شيء من الأشياء يغدو شيئا مغايرا لما كان عليه مع بقائه هو
هو، الحجر المقدس يظل حجرا ، وفى الظاهر (ويقول أدق ،
من وجهة النظر العادية) ، لا يميزه أى شيء عن سائر
الحجارة. ولكن الذين يكتشف لهم الحجر على أنه مقدس
يرون واقعه يتحول، على العكس، إلى واقع خارق للطبيعة.
وبتعبير آخر، إن (الطبيعة) بأسرها ، حتى فى أصحاب
التجربة الدينية ، يمكن أن تتكشف فى حالة لها قداسة كونية،

ويمكن أن يصبح (الكون) برمته كلها موضع تجلى
القداسة. (٨)

إن تجربة الكتابة فى حد ذاتها تتقاطع مع تجربة المقدس،
وتتداخل معها ، ففى لحظة الكتابة ينقسم العالم إلى عالمين ،
مختلفين ، ومتمازجين فى الوقت نفسه، عالم الواقع ، وعالم
الخيال، العالم الدنيوى الذى يفرق الكاتب فى تفاصيله ،
خارج الكتابة ، والعالم الآخر الذى يدخله المبدع أثناء
الكتابة، ويدخلنا إليه كقراء لاحقا .

لقد كانت العلاقة بين المقدس والدنيوى ، هى المدخل الذى
دخل منه الكثير من الباحثين لمحاولة استيعاب فكرة المقدس ،
وقد ذهب البعض إلى أن المقدس هو نقيض الدنيوى ، وهذا
القول كان زائفا ، فكلا العالمين : المقدس والدنيوى ، كما
يذهب روجيه كايوا " يتحدد بالآخر، حتى ليستحيل بمعزل عن
هذه المقارنة إعطاء تعريف دقيق لأى منهما. إنهما يتلاغيان ،
ويتفاوضان ، وعبثا نُزيف القول فى تعارضهما " . (٩)

ويشكل المقدس وفق "كايوا" خاصّة ثابتة أو عابرة
لبعض الأشياء (أبوات العبادة) ، أو الكائنات ، (الملك
والكاهن) ، أو الأمكنة (المعبد والكنيسة والمزار) ، أو الأزمنة

(يوم الأحد ، عيد الميلاد .. إلخ) . ليس هناك ما لا يصلح لأن يكون مقرا للمقدس ، الذى يخلع عليه سحرا لا يضاهى فى نظر الفرد والجماعة ، ولا هناك ما يتعذر نزعه منه ، فليس المقدس صفة تملكها الأشياء فى حد ذاتها ، بل هو عطية سرية ، متى فاضت على الأشياء أو الكائنات ، أسبغت عليها تلك الصفة " . (١٠)

والمقدس فى صورته الأولية البسيطة ، يشكل طاقة خطيرة ، خفية على الفهم ، عصبية على الترويض ، شديدة الفاعلية ، ووظيفة الطقوس هى تنظيم العلاقة بين المقدس والديوى بمنتهى الصرامة والدقة ، وهى تنقسم إلى نوعين : أحدهما إيجابى يتولى مهمة تحويل طبيعة كل من الديوى والمقدس ، بحسب حاجات كل مجتمع ، والآخر سلبى يهدف إلى إبقاء كل منهما ضمن نطاق كينونته الخاصة ، مخافة أن ينشأ بينهما احتكاك غير مناسب ، تتضمن الفئة الأولى طقوس التقديس ، التى تدخل كائنا أو شيئا ما إلى العالم المقدس ، وطقوس إبطال التقديس أو التكفير ، التى تُعيد ، بالعكس شخصا أو شيئا ، إلى العالم الديوى . هذه الطقوس تؤمن وتنظم حركة الذهاب والإياب الضرورية بين العالمين . أما الفئة الثانية فإنها ،

وإن كانت لا تقل عن سابقتها ضرورة ، تشتمل ، بعكسها ،
على التحريمات ، التي تُنصب بين العالمين المذكورين حاجزا
عازلا يقيهما شر الكارثة المحتملة . (١١)

إن مجال الدنيوى هو مجال الشائع والمألوف ، مجال
التصرفات التي لا توجب اى احتياط ، بل تبقى ضمن
الهامش المتروك للإنسان كى يمارس فيه نشاطه بحرية ،
وبالعكس يبدو عالم المقدس عالم الخطر ، إذ ليس يسع الفرد
الاقتراب منه من دون أن يستفز قوى لا سلطان له عليها ،
قوى يشعر أنه عاجز عن مقاومتها ، لكن كل طموح لا يحظى
بمؤازرتها محكوم عليه بالإخفاق ، لأنها مصدر كل جبروت ،
وكل نجاح وحظوة . (١٢)

إن الحديث عن المقدس على النحو السالف سرده ،
يأخذنا إلى الكتابة مباشرة ، فهي لا تنتمى لمجال الشائع
والمألوف ، وكلما ابتعدت الكتابة عن الشائع والمألوف ارتفعت
قيمتها لدينا ، وكلما غرقت فى الشائع والمألوف ، كلما شعرنا
بأنها مبتذلة ، ونفيناها بقسوة من عالم الجمال .

إن الكاتب الحقيقى يشعر أن الكتابة مغامرة غير مضمونة
العواقب ، وأنه يضرب فى المجهول ، وهو يتمتع أثناء الكتابة

بحرية لا يتمتع بها فى وجوده الواقعى خارج لحظة الكتابة ،
وهو فى مغامرته لا يتفصل عن الواقع الذى يعيشه ، لكنا
أيضا وفى الوقت نفسه يتحرر منه ، ويتواصل مع أعماقه
الدقيقة ، ويبنى واقعا جديا مختلفا ، واقعا مكونا من مشاعره
قبل أفكاره ، ومن خياله قبل تفاصيل واقعه المعتادة والمألوفة ،
والكاتب فى لحظة الكتابة لا يعرف النتيجة ، فقد تنتهى
المغامرة بحالة إحباط ، وعدم قناعة بما يكتب ، تجعله يدمر ما
كتبه ، أو يعكف على تدميره جزئيا من خلال عملية المحو
والإضافة ، وقد تنتهى الكتابة بهدية حين تسفر عن نص
مدهش ، أو جميل .

ومن أبرز الظواهر التى ترتبط بالكتابة والشعر على سبيل
الخصوص هى ظاهرتى المدح والهجاء ، وهما الغرضان
الأساسيان فى شعرنا العربى ، ويمكن وضع أغراض أخرى
معروفة تحت ثنائية المدح والهجاء ، مثل الرثاء أو الغزل ،
فالشاعر باستمرار يمدح محبوبا كالحبيبة ، أو العزيز
الراحل ، أو بطل قومه ، أو صفة من الصفات مثل الشجاعة
والكرم ، والوفاء وغيرها من الصفات المحبوبة ، وعلى الجانب
الآخر نجد الشاعر باستمرار يهاجم العدو سواء تجسد فى

شخص أو صفة من الصفات المكروهة ، والمدح فى تقديرنا يرتبط بطقوس التقديس ، والهجاء يرتبط بطقوس التكفير .
وما ينطبق على الشاعر ينطبق على المبدع صاحب الموقف حين يتبنى سلوكا ما ، أو قضية ما ترتبط فى اعتقاده بالنبل أو السمو الإنسانى ، وحين يستهجن فى المقابل سلوكا ما ، أو قضية ما ترتبط فى اعتقاده بانحطاط إنسانى ، وغالبا مانجد الكتابة تحمل موقفا ، وعندما تتجاوز فكرة اتخاذ موقف من العالم ، أو تجعلها ثانوية ، وتصبح مجالا لاكتشاف الذات أو العالم ، تصبح طقسا من طقوس العبور ، فمن خلال الكتابة يولد المبدع من جديد ، ويولد المتلقى مع فعل القراءة من جديد ، ويولد العالم عبر النص والتلقى من جديد أيضا .

وأهم ما يميز الكتابة كما نكرر ، هو الطابع الجمالى ، وهذا الطابع فى الحقيقة هو الذى يرفع شأن الكتابة ، والكاتب ينظر للعالم نظرة جمالية بالأساس ، فهو يعيش أثناء الكتابة حالة جمالية ، ولا ينظر للعالم نظرة نفعية ، أو من خلال نشاطه العقلانى فقط .

والحالة الجمالية ترتبط بالغبطة والرضى والانفعال والمتعة والسعادة ، ولا يقصد بالجمالية هنا السمات المتصلة

بالأعمال الفنية فحسب ، بل " علينا أن نتبينها انطلاقاً من المعنى الأصلي للمصطلح ، ألا وهو " الإحساس " إنه انفعال وإحساس بالجمال والإعجاب والحقيقة ، وحين يصل إلى الذروة يصبح إحساساً بالسمو ، وتولد الجمالية عن العروض أو الفنون ، وعن الروائح والعطور ، وتنشق الأفعى أو المشروبات ، ومن مشاهد الطبيعة ، ويمكن أن تولد حتى من نتاجات لم تكن فى الأصل ذات مقصد جمالى ، مثل الطواحين الهوائية القديمة ، أو قاطرات الفحم القديمة ، ويمكن أن تصبح الأشياء الأكثر تقنية كالسيارة والطائرة زاخرة بالجمالية " ١٢ » .

والجمالية - وكذلك الألعاب ، - تحمل قصديتها حتى عندما تنطوى على أهداف نفسية ، ويمكن أن تصبح حالة سامية ، وهى تغذى المتخيل ، وتتغذى جزئياً على المتخيل ، وتمنع النشوة ، ويمكن المحافظة على كل ما هو ميثولوجى وسحري ، ودينى فى الجمالية ، بغض النظر عن المعتقد ، وثمة تواصل كبير خفى أو غامض بين عالم الميثولوجيا وعالم الجمال ، فضلاً عن ذلك يبقى داخل انفعالاتنا الجمالية شيء من السحر ، فكل ما هو مُمَثَّل ، فى صيغة صورة ذهنية ، أو

مرسومة ، أو مصورة فى فيلم ، يحمل فى حد ذاته "سحر الصورة". (١٤)

إنَّ ارتباطَ الكتابةِ بالمقدس هو ارتباطُ فرعٍ بالأصل، فكل الفنون الجميلة نبتت من رحمِ العلاقة بين الإنسان والمقدس، وأبسطُ ما نراه شاهداً على ذلك هو تلك الآثار القائمة بما تشمل من عمارةٍ ونقوشٍ ومنحوتاتٍ ما زالت تُدهشنا بجمالها وروعتهَا، وكل تلك الآثار لم يتم إبداعُها لغايةٍ جماليةٍ ، بل لعلاقةٍ معينةٍ مع المقدس هى التى أسفرت عن كل ذلك الجمال، ومن العجيب أن تذهب تلك العلاقة بانھیار المعتقدات القديمة ، بينما تبقى الآثار، وهذا فى حد ذاته يشهد على قوة الجمال التى تفوق قوةَ المعتقد ، فبينما تتأثر المعتقدات بتقلبات الزمن، يبقى الجمال متعالياً على تلك التقلبات ، وهذا فى حد ذاته يربط الجمالَ بالمقدس ، وإن لم يكن بالصورة الشائعة عن المقدس.

وما ينطبق على تلك النقوش والمنحوتات والبنىات القديمة يرتبط أيضاً بفن الرقص، والمسرح، والشعر والقصة ، فكل تلك الفنون خرجت من رحم الطقوس والأساطير القديمة ، وهكذا يسهل الأمر عندما نتحدث عن الأسطورة كأمرٍ للكتابة

الإبداعية ، نجد فيها الشعرَ ، كما نجد فيها القصة، نجد فيها العقلَ كما نجد الوجدان ، نجد فيها الواقعَ كما نجد فيها الخيال الجامح ، وكل ذلك يربطها بالكتابة الإبداعية ارتباطاً الأم بالمولود، صحيح أن المولودَ يتميز كلما مر به الزمن، صحيح أن المسافةَ بينه وبين أمّه تكبر ليكسب استقلالاً واضحاً، أو حتى هوية مختلفة ، إلا أن العلاقة لا تنقطع أبداً، وتبقى جذورُ قوية لتربط الفرعَ بالأصل ، مثل النظرة الكلية للعالم ، بمعنى انفعال المبدع بكليته مع العالم وتلاحم العقل بالوجدان، وتداخل الذات بالموضوع، و الواقع مع الخيال ، وغير ذلك من الأمور التي تجعل للنص الإبداعى سطوةً علينا، فيجذبنا إلى عالمه جذبا ، وينقلنا إلى عالم مختلف ، ينتشلنا من روتين حياتنا اليومية ، ويتركنا وقد زاد انفتاحنا على كينونتنا .

والأساطيرُ فى أقصر تعريف هى حكايات الأولين المقدسة، وهى تتسم بقيمة معرفية ، وقيمة جمالية، والقيمة المعرفية فى نظر المؤمنين بها تمثل الحقيقة المطلقة، وفى نظر غير المؤمنين تتجرد الأسطورة من قداستها، وتتحول إلى نصوص عادية قد نراها حكيمة وعميقة، وقد نراها فارغة أو سخيفة، ويرتبط

ذلك على وجه الخصوص بالأساطير التى تسعى إلى تفسير بعض مظاهر العالم، كالأسطورة التى تذهب مثلاً إلى أن الأرض تستقر على ظهر ثور، ونحن لا نعتزف طبعاً بتلك المعلومة، ونراها سخيفة، إلا إذا قُمنا بتفسيرها تفسيراً رمزياً، كأن يصبح الثور هنا رمزاً للخصوبة، والأرض رمزاً للمكان الذى نعيش فيه، وعلى هذا الأساس تصبح الأسطورة معبرة عن نظرة الإنسان للمكان، فقيمة المكان تقوم على خصوبته، وبدون تلك القيمة يفقد معناه وينهار، ولا يصبح مناسباً لاستقرار الناس، وهكذا يسطع ذلك المعنى فى عبارة تصف الأرض بأنها تستقر على ظهر ثور، وعلى هذا الأساس تكشف المعلومة التى نحكم بسخافتها عن دلالة حكمة تجسد خبرة الإنسان، وتحفظ مكتساباته المعرفية.

وإذا كانت القيمة المعرفية لحكايات الأولين المقدسة تفتح الباب للتهويل والتهوين، فقد نراها تحتوى على الحكمة العميقة، وقد نراها شديدة البؤس، إلا أن قيمتها الجمالية تحظى غالباً بالتهويل، فالأساطير فى كل حال تبقى فاتنة ومثيرة للدهشة، وينطبق عليها ما ينطبق على المنحوتات الأثرية التى تحتفظ بروعتها، رغم انحسار المعتقدات

والتصورات التي كانت سببا في بناء المعابد والمسلات
والتماثيل والنقوش.

ولم يتوقف حضور علاقة الكتابة بالمقدس عند إبداع
الأساطير، كما لم تتوقف حياة الأسطورة عند حدود الأولين
وعالمهم، بل راحت تنتقل من الأسلاف، إلى الأحفاد، وعندما
تنهار الديانة التي تحتويها، لا تفنى بفناء تلك الديانة، بل
تتسرب عناصرها إلى أشكال فنية أخرى مثل الحكاية
الخرافية، وحكايات الجان، والسير الشعبية، إلى آخر تلك
الأشكال التراثية التي كثيرا ما يتفاعل معها المبدع المعاصر
بأشكال مختلفة، منها ما يستهدف مناخها الجمالي، ومنها
ما يستهدف محتواها الدلالي، لكن الصورة تسفر في النهاية
عن تداخل الجمالي والدلالي وتوحيدهما.

وهذا الكتاب يحوى مجموعة من القراءات النقدية
المنفصلة، وقد كتبت تلك القراءات في ظروف مختلفة، ولم
يخطر في حسابنا ربطها بالمقدس إلا عندما حاولنا جمعها
في كتاب، وكان الأمر مفاجئا بالنسبة لى إذ انتبعت لعلاقة
تلك القراءات بالمقدس، فالأعمال كلها تنور حول المقدس
بشكل ما، ومعنى ذلك أن رصدينا لعلاقة الجميلة بالمقدس لم

يكن ناتجا عن تصميم مسبق ، بل جاء بشكل عفوى تماما ،
الأمر الذى يكشف عن حضور المقدس فى الإبداع المعاصر
بشكل قوى ، ولا يبدو ذلك غريبا فوضّعنا الحالى برُمته يرتبط
بنظرتنا للمقدس ارتباطا جوهريا ، كما أن المستقبل يبدو
مرهونا بتلك العلاقة . ومن الطبيعى أن تظهر فكرة المقدس
بأشكال مختلفة بوعى أو لا وعى فى إبداعات الكتاب ، وهو
ما يفرض ضرورة رصدِها نقديا ، ونحن لا ندعى هنا تقديم
هذا الرصد ، فالأمر فى الحقيقة يتطلب مجهودات نقدية
كثيرة ، وحسبنا أن نقدم مدخلا لرصد علاقة الكتابة بالمقدس ،
أو لفت انتباه الباحثين لها ، ونأمل أن يكون كتابنا هذا مجرد
بداية لفحص وتمحيص تلك العلاقة على نطاق واسع .

هكذا جاء الكتاب فى ثمانية فصول ، تناول الأول علاقة
اللغة بالمقدس ، تحت عنوان (اللغة الخلاقة والحروف المقدسة)
وفيه وقفنا عند اللغة باعتبارها قوام الكتابة الإبداعية ، فاللغة
هى المادة الخام التى يشكل منها المبدع منحوتاته الجمالية
الحية ، واللغة هى محور صراع الدائم ، وهى وإن كانت
موروثة ، فإن واجبَه يفرض عليه تجاوز جانبها الموروث ، وكى
يأتى بجديد لا بد من امتزاج اللغة بدمه ، لتحمل بصمته

الخاصة، واللغة لا تنفصل عن تجرية المقدس ، فقد ولدت اللغة في تلك المرحلة الإنسانية البعيدة التي لم ينفصل فيها الإنسان عن المقدس في كل مظاهر حياته، كما أن الكلمة المنطوقة تظهر في ثقافات العالم القديم مرادفةً لفعل النشأة والتكوين، فالموجود الأسمى في تلك الثقافات ، يبدع الموجودات من خلال الكلمة، كما أن اللغة ترتبط بالمقدس من خلال النصوص الأساسية التي ترتبط بالديانات المختلفة ، وهكذا وقفنا مع اللغة بوصفها نشاطا خلاقا، كما وقفنا مع "الحروفية" التي تجعل للحرف الواحد قيمة رمزية خاصة ، تبرز من خلالها علاقة المبدع بالمقدس .

وفي الفصل الثاني وقفنا مع علاقة السحر بالكتابة الإبداعية، من ناحية ، وعلاقته بالمقدس من ناحية أخرى، وهي علاقة قديمة ترجع إلى زمن بعيد كان ساحر القبيلة هو نفسه كاهنها وحكيمها أيضا، وعلاقتنا بالسحر مزدوجة ، فهناك وجهها الغائر في مسيرة الإنسان، متمثلا في ديانات ومعتقدات قديمة، ما زالت آثارها موجودة حتى الآن، وهناك وجهها المرتبط بالجمال الطبيعي الذي نَصِفُه بكلمة الساحر، أو الجمال الفني الذي نَصِفُه بالكلمة نفسها، على نحو ما نراه في الحديث النبوي الذي يقول " إنَّ من البيان لَسحرا "

وفى الفصل الثالث، وقفنا مع علاقة المبدع مع المقدس من خلال صراعه الجمالى والدلالى مع الأسطورة ، فالأسطورة ، مازالت حتى تلك اللحظة تلعب دورا فى حياتنا، وهى تقبع فى طبقة عميقة من طبقات ثقافتنا، وتتدخل من ضمن ما تدخل إلى رحاب رؤيتنا للمقدس، بشكل يصعب علينا إدراكه حيناً، ويعز علينا إدراكه حيناً. والمبدع بوصفه عينا حية لا تكف عن فحص محيطها والتفاعل معه ، تتفاعل مع حركة تلك الطبقات العميقة فى ثقافتنا، وتأخذ موقفا منها لا يأتى بشكل مباشر وصريح ، بل مندغما فى بنية النص ككل، الأمر الذى يفرض علينا العناية بتلك البنية ، حتى نصل إلى المغزى الذائب فيها.

وفى الفصل الرابع وقفنا مع علاقة الخرافة بالمقدس، والكيفية التى تظهر بها تلك العلاقة فى النص المعاصر، وقد بدأنا بتحديد الفارق بين الخرافة والأسطورة، ثم انتقلنا إلى كشف مظاهر تلك العلاقة، والكيفية التى يتناول بها المبدع تلك المادة الخرافية التى يمتلئ بها واقعنا، وكيف ينحت منها عملا فنيا حيا وعجيبا، وكيف يسرب بشكل فنى موقفه من تلك المادة الخرافية.

أمّا فى الفصل الخامس، فقد وقفنا مع علاقة المقدس بالتصوف الشعبى تحديدا، والذى لا يعبر عن تجربة صوفية

بمعنى الكلمة، بل عن أفكار صوفية جزئية، وعلاقات متفاوتة بالتجربة الصوفية، على نحو ما نراه فى أتباع الطرق الصوفية المختلفة الذين يعدون بالملايين، أو عند أعداد غفيرة ترتبط بمحبة أقطاب التصوف، وتقوم بتصرفات معينة تعبيراً عن مكانتهم مثل زيارة أضرحة الأولياء، وتقديم النذور إليهم وغيرها من الأشياء التى تكشف عن التصوف الشعبى، ولم يكن تناولنا مجرد استقصاء لمثل تلك المظاهر، بل ركزنا على أثر التصوف الشعبى فى توليد جماليات معينة، والاستفادة من تلك الجماليات فى تمرير رسالة المبدع بشكل فنى. ورصد حرية الذات التى لا تريد الفرار من الدنيوى إلى المقدس، بل تعمير الدنيوى من خلال علاقة تجاور حميم مع عناصر العالم المقدس.

وفى الفصل السادس وقفنا مع علاقة المبدع مع المقدس من خلال حكايات الجان، التى تتجانس مع عالم الكتابة الإبداعية من حيث قدرتها على أن تخرج بالإنسان من عالم المادة والواقع، بكل ما فيه من معاناة، وأن تخاطب فيه عالم الروح والوجدان، وقد وقفنا مع تجربة إبداعية تقوم على تلك الحكايات الحية فى ثقافتنا، والكيفية التى تعامل فيها المبدع مع تلك الحكايات.

وفى الفصل السابع وقفنا مع الكتابة والمقدس من خلال "الرعوية" كجنس شعري قديم يرتبط بالنصوص الدينية فى العالم القديم، ويدين بميلاده كجنس شعري بين القسّمات للشاعر اليونانى السكندرى " تيوكريت ٣١٠ ق م - ٢٥٠ ق م"، ويقوم على فكرة الجنة المفقودة، وإعادة دمج الإنسان مع الطبيعة، على نحو ما تحقّق قبل خروج الإنسان من الجنة، حيث التواصل النموذجى مع العالم المقدس، والذى يحقق حالة فريوسية ذروة فى الجمال، كما يرتبط أسطوريا بالإله "بام" إله الرعاة، ونحن فى الحقيقة نفتقد لدراسة وافية عن الرعوية فى شعرنا المعاصر، رغم وجود مظاهرها الكثيرة، ومن هنا كانت وقفنا مع تجربة شعرية معاصرة محاولين رصد تداخل المبدع مع ذلك الجنس الشعرى، وطبيعته، والخلفية التى ينطلق منها ذلك التداخل.

وفى الفصل الثامن وقفنا مع علاقة المبدع مع المقدس من خلال الحكاية الشعبية، وكيفية استيعابها لنموذج أسطورى مقدس، بعد انهيار الديانة التى كانت تمثله، وكيف يأتى هذا الاستيعاب بشكل مراوغ، وخفى، وقد بدأنا فى توضيح الفرق بين مصطلح الحكاية الشعبية والأسطورة، ثم تناولنا عددا من

جماليات الكتابة السردية ، والكيفية التي يتحول بها الحدث العادى إلى حكاية شعبية، والشخص العابر إلى نموذج أسطوري، وعلاقة ذلك بالجماعة سواءً على مستوى تشكيل النص ، أم على مستوى دورها فى أسطورة العابر، وتحويله من حدث دنيوى عادى ، إلى حدث مغلف بهالة من القداسة ، والقوة السرية التى تمنحه الخلود.

وفصولُ هذا الكتابِ كما ذكرتُ كُتبتُ فى أوقات مختلفة، ويتمحور كل فصل حول عمل واحد لمبدع واحد، وهى تعتمد على استنطاق العمل الأدبى من خلال البحث فى جمالياته ، لكن دون الفصل بين الجمالى والمعرفى، فكى نتذوق عملا نحتاج أيضا إلى وعى بدلالاته ، فالشعار الذى نتبناه يقوم على التداخل بين ماهية القول وكيفيته، مع الحذر كل الحذر من الخروج عن العمل الفنى، إلا لضرورة يفرضها العمل، كما أن نظرتنا إلى الممارسة النقدية تنطلق من أهمية النقد كحلقة وصل بين الكاتب والقارئ ، ونحن فى الحقيقة بأمس الحاجة لمثل هذا النقد التطبيقي فى ظل واقع مريع يشهد ترديا كبيرا فى علاقة المبدع بالقارئ ، ومن ثم فقد كان الحرص كبيرا على البعد بقدر المستطاع عن المصطلحات، والتركيبات

التهومية التي كانت سببا في عزل المبدع عن القارئ كما يعتقد الكثيرون ، فلم أدخل عالم النصوص بأفكار مسبقة ، أو بنموذج معين أحشر فيه العمل الإبداعي حشرا ، بل كان مفتاحي هو احترام العمل، وتركه يعبر عن نفسه من خلال أكثر من قراءة أولية، ثم تأتي لحظة الكتابة عن النص بشكل لا يحفل كثيرا بالتنظير، وكل أملى أن يجد القارئ في تلك الدراسات مدخلا جيدا لتلك النصوص ، وأن تكون لغة القراءات بسيطة لا تعقيد فيها ولا استعراض ، فهدفها الأول كما ذكرت هو مد الجسور بين الإبداع والتلقي.

وإذا كانت فكرة المقدس تجمع بين القراءات المختلفة التي تشكل قوام الكتاب، فهناك خيط آخر يجمع بينها، ويكتسب الكتاب من خلاله قيمة ما - إذا كانت له قيمة أصلا - وهو اعتماده على نصوص كتاب يقيمون في جنوب مصر ، وربما كان هذا هو الكتاب الأول الذي يتخذ من إبداعات هؤلاء المبدعين مجالا للقراءة النقدية، وهذا في حد ذاته هدف لا بأس به ، بل مطلوب للغاية، فأعمال هؤلاء المبدعين تعاني إهمال نقدي ، وهي لا تنفصل في ذلك عن المناخ النقدي بشكل عام ، فهناك أعمال كثيرة ظلمت نقديا سواء أكانت

المبدع يقيم فى الجنوب أم فى الشمال أم فى العاصمة، لكن
الوضع فى الجنوب يتسم بحدة الشعور بإهمال النقد للمبدعين
المقيمين فى الجنوب ، وقد يكون الشعور مبالغاً فيه ، أو متأثراً
بالمناخ العام فى الجنوب وتأثره بالمركزية المتوحشة، وربما
يكون متأثراً بأمراض نقدية أكثر توحشاً عندما يرتبط النقد لا
بموقع المبدع الفنى بل بموقعه الاجتماعى ، فالمبدع الذى
يعمل فى الصحافة الأدبية مثلاً يحظى بحفاوة أكبر فى كثير
من الأحيان لا لقيمته الفنية بل لقيمته الاجتماعية، فالنقد فى
تلك الحالة صار مرهوناً بشبكة علاقات المبدع، وبقدر نجاح
المبدع فى تلك العلاقات يكون الاهتمام النقدى به ، وهذا أمر
شديد الخطورة على حركة الإبداع ، والمبدع المقيم فى الجنوب
لا يجد لديه من الوسائل التى تحقق له تلك العلاقات، فهو فى
النهاية لا يملك سوى ما يكتبه، وشعاره هو ذهاب الزيد وبقاء
ما ينفع الناس، وكما ذكرتُ فإن هذا الشعار لا يخصه وحده
، بل كل من يعتمد على نصه فقط كجسر يربطه بالمناخ
الثقافى.

والحقيقة أننى لم أحلم بالكتابة النقدية، بل أراها خطراً
على حلمى الأساسى وهو الكتابة الإبداعية ، ويكفى أنها

تستنزف من وقته الذى لا يكفى أساسا لشروط الكتابة الإبداعية ، فمعظمه مهطور فى أمور أخرى تخص البقاء كغالبية المبدعين، وقد ظهرت فكرة الكتابة عن الإبداع ولا أقول الكتابة النقدية بعد حدث معين، وهو موت الشاعر سيد عبد العاطى الذى كنتُ أعتبره شاعرا رائعا وأستاذا وصديقا لم ألتق حتى الآن بمن هو فى نُبْلِه ، وقد كان موته بالنسبة لى صاعقا، وعزٌّ عليَّ مرورُ هذا الحدث دون كلمة واحدة، فالصمتُ عند رحيل المبدع لا يرتبط بالراحل بل ينسحب بالضرورة على إبداعه، واتصلتُ وقتها بعدد من أصدقائه المقيمين فى القاهرة لأخبرهم بموته، وبعضهم يعمل فى الصحافة ، ويقدره كشاعر ، لكن حرفاً واحداً لم يكتبُ عنه..! وساعتئها داهمنى إحساسٌ بأن المبدعَ المقيم فى الجنوب محكومٌ عليه بالموت حيا وميتا، وبدأتُ فى كتابة مقال عن سيد عبد العاطى ، كما بدأتُ فى الاهتمام بالكتب النقدية على أمل امتلاك القدرة على الكتابة ، ومع انشغالى الدائم بالحركة الأدبية فى الجنوب زادت الحاجة لتوسيع نطاق ذلك الاهتمام، خاصةً مع الغياب شبه التام للنقاد فى الجنوب ، وهكذا ظهرتُ فى مئات الندوات كمعلق على النصوص أكثر مما

ظهرتُ شاعراً ، وكنت أرى فى ذلك واجبا لا حُلماً ، وكأثرٍ لهذا الواجب كانت تلك القراءات التى تشكل قوامَ هذا الكتاب .
والتعاطفُ مع مبدعى الجنوب ليس هو الفيصل فى اختيار النصوص كمجال للنقد التطبيقى هنا ، بل القيمة الفنية لتلك النصوص ، والأدباء الذين وقَّع عليهم اختياري هم أدباء يَغُضُّ النظر عن مكان إقامتهم ، وهم لا يمثلون كلَّ الأسماء المهمة فى الجنوب ، فهناك أسماءٌ أخرى تستحق الحفاوة النقدية ، لكن الإطار العام لهذا الكتاب فَرَضَ على الاختصار على أعمالٍ معينة ، ونأمل أن يكون ذلك الكتابُ بدايةً لرصد الفعل الإبداعي فى الجنوب بشكلٍ أوسع .

المراجع

- ١- نور الدين الزاهي - المقدس الإسلامي - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى ٢٠٠٥ - ص ٣٠ .
- ٢- المصدر السابق - ص ٢٨ ، ٢٩ .
- ٣- المصدر السابق - ص ٢٩ ، ٣٠ .
- ٤- رينيه جيرار - العنف و المقدس - ترجمة سميرة رشا - مراجعة د/ جورج سليمان - المنظمة العربية للترجمة - الطبعة الأولى - بيروت ٢٠٠٩ - ص ٦٤ .
- ٥- مرسيا ألياد - المقدس والعادي - ترجمة عادل العوا - دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - ٢٠٠٩ - ص ١١ .
- ٦- المصدر السابق - ص ١١ ، ١٢ .
- ٧- المصدر السابق - ص ٥١ .
- ٨- المصدر السابق - ص ٥٣ .
- ٩- روجيه كايوا - الإنسان والمقدس - ترجمة سميرة رشا - مراجعة د. جورج سليمان - المنظمة العربية للترجمة - بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠١٠ ص ٣٧ .
- ١٠- المصدر السابق : ص ٣٧ .

- ١١- المصدر السابق : ص ٤١ .
- ١٢- المصدر السابق : ص ٤٣ .
- ١٣- أدغار موران - النهج : إنسانية البشرية ، الهوية البشرية - ترجمة دكتورة هناء صبحي - هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) أبو ظبي - ط ١ - ٢٠٠٩ - ص ١٦١ .
- ١٤- المصدر السابق : ص ١٦٢ .

(٢) اللغة الخلاقة والحروف المقدسة

قراءة في "كتاب المحو" لأحمد فؤاد جويلى

اللغة هي قوام الكتابة الإبداعية ، وهي بالنسبة للمبدع تساوى حياته ، فباللغة يبنى الشاعرُ عالمه الخاص، ومن خلالها تتحقق كينونته، ورغم أن اللغة تسبق الشاعر، فهو يرثها كجزء أصيل من هويته، إلا أنه مطالبٌ دائما بإبداع لغة داخل اللغة، لغة تحمل بصمته، وتوسعى دائما إلى تجاوز المتوارث والمعروف سلفا، لأنه بجانب هويته العامة ، يحمل أيضا هوية خاصة، فكل إنسان حالة فريدة أيضا، يتشابه مع سواه ، لكنه لا يتطابق أبدا مع فرد آخر، كما أن الشاعر يرتبط بتجارب عميقة، وأحاسيس غامضة، كثيرا ما تكون اللغة عاجزة عن ترجمتها بشكل يرضيه، ومهارته تكمن في قدرته على تجاوز ذلك العجز ، ومن ثم فهو في صراع دائم مع اللغة ، وعندما يكتب تكون اللغة جديدة لأنها تولد ممزوجة بروحه بكل ما تحمله من براح وتفرد.

وارتباط اللغة بالمقدس يرجع لجنور إنسانية بعيدة ، ففي

روايات الخليفة التي ترويها جميع الديانات الثقافية الكبرى
تقريباً، تبدو " الكلمة " متحدةً بسيد الخليفة الأسمى، في الهند
نجد أن قوة الكلمة المنطوقة " تتعالى حتى فوق قدرات الآلهة
نفسها فعلى الكلمة المنطوقة تعتمد الآلهة جميعاً، والوحوش
والناس جميعاً، ففي الكلمات تعيش المخلوقات كلها .. لأن
الكلمة لا تفنى ، وهى أول وليد للقانون الأبدي، وأم الفيدات ،
وسر العالم الإلهي " (١).

وفى المذاهب المصرية عن النفس يجب إعطاؤها أسماء
حراس بوابات العالم السفلى "لأن معرفة هذه الأسماء وحدها
تفتح أبواب مملكة الموت. بل إن القارب نفسه، الذى ينتقل فيه
الإنسان الميت وأجزاءه المتعددة ، كالدفة والسارية .. الخ،
تتطلب منه أن يدعوها بأسمائها الصحيحة، ذلك أنه بفضل
ألقابها الصحيحة وحدها يستطيع أن يذللها ويخضعها
ويجعلها تأخذه إلى مصيره " (٢).

وفى الثقافة الإسلامية يرتبط فعل الخلق بالكلمة، فالله
سبحانه وتعالى " ...إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"
(البقرة ١١٧)

لا نريد الإسهاب هنا فى الحديث عن علاقة اللغة بالمقدس
بشكل عام، فما نريد تناوله هو اللغة بوصفها فعلاً خلاقاً فى

ديوان (كتاب المحو) (٣) للشاعر أحمد فؤاد جويلي، وارتباط تلك اللغة بالمقدس من خلال المناخ العام للديوان، واعتماده على الحروفية بشكل خاص .

والشاعر أحمد فؤاد جويلي يطالعنا في تجربته من خلال صوت عربي منكفي على حال أمته الأليم، تتراوح نبراته بين النشيد والنشيج والنبوءة ، يتربص دائما برصد الآخر كقوة مدمرة، لا تستهدف البشر بقدر ما تستهدف التاريخ، ومسح الهوية، والشاعر وإن كان مهموما بأمة يحلم بقيامتها من الموات، إلا أنه يتجاوز ذلك إلى حالة إنسانية عامة، إلى نموذج حضاري يهيمن على عالمنا اليوم ، ويهدد البشرية بالفناء ، والشاعر لا يطرح ذلك من خلال نبرات زاعقة، أو لغة مباشرة فجأة، بل من خلال نصوص شعرية محكمة البناء، ولغة مكثفة مليئة بالاستعارات والتراكيب اللغوية غير المألوفة، والرموز.

والشاعر يعتمد كثيرا على السطر الشعري الطويل، والذي يعبر عن حالة فوران داخلي، أو فيض مندفع بقوة من الأعماق، كما تعتمد التجربة على التشبث بالإيقاع الداخلي والخارجي معا، بهدف إيجاد نوع من الجلال يحقق هالة نشادية، ويتناغم مع القناع الجليل الذي يرتديه المتكلم في

النص، والرؤية الكونية التي يتبناها، ونواقيس الخطر التي يدقها، أو النفير الذي ينفخ فيه من روحه، وكأنه نفير الحرب، أو نفير إسرائيل الذي يسبق القيامة.

كما تلجأ تجربة الشاعر أحيانا إلى السرد ، كما في قصيدته (أطلانطا) التي تأخذ شكل نبوءة ، تُفنى فيها الأرضُ نتيجة خطأٍ تكنولوجي رهيب، ولا يتبقى فوقها سوى مجموعة صغيرة تبدأ المسيرة البشرية مرة أخرى وفق نموذج حضارى يختلف عن النموذج الذى دمر الأرض. والقصيدة تعتمد على التكرار الأسطوري لحدث قديم، وتذكرنا بفرق أطلانطا الذى تحدثت عنه الأساطير القديمة ، وظهرت بعده الحضارة المصرية كنموذج مبهر. وفي القصيدة نلتقى بمشهد طفل يشهد مأساة أطلانطا، وتمضى القصيدة لنتلقى بالطفل نفسه وقد صار شيخا يحكى كيف تجددت الحياة وحل البعث بعد الفناء، والتقنية نفسها تتكرر تقريبا فى قصيدة (الرحلة الأخيرة للقبطان المتقاعد) والتي تنتهى بمشهد يذكرنا برحلة أوديسيوس حيث السيدة العمياء فى نهاية القصيدة لا تتذكر هيئة القبطان.

أما الملح البارز فى تجربة أحمد فؤاد جويلى فهو حضور التصوف عبر تجليات عدة، وهذا الحضور يبدأ منذ العنوان ،

فكلمة الكتاب تحيلنا إلى النص المقدس الذي تعتبره الديانات المختلفة مرجعا لها ، كما أن كلمة المحو والتي ترتبط بالكلمة الأولى عبر الإضافة تذهب إلى تخصيص دلالة كلمة الكتاب، ووضعها في إطار حالة من الفعل الصاعق، الفعل الذي يكشف عن قوة جسارة تكنس كل شيء في طريقها، والمحو يُعرف دينيا من خلال يوم القيامة مثلا الذي يمحو عالمنا تماما، ويعيد بعثه في هيئة جديدة، كما يرتبط المحو أيضا بالفكر الصوفي كما هو الحال في فكرة محو الذات لتُبعث من جديد في هيئة نورانية، ويحمل العنوان مفارقة تجعل دلالة الكتاب تختلف عن الدلالة المتداولة، فالكتاب يرتبط في أذهاننا بالإثبات، والشاعر يربط الكتاب هنا بالمحو، الأمر الذي يأخذ دلالة الكلمة إلى صورة أخرى للكتاب قد تحمل معنى القدر ، أو معنى النبوءة أو غيرها مما يجعل عنوان الكتاب رغم بساطته يبدو مراوغا، ومثيرا، لا يكشف بقدر ما يستدرج.

وهنا سوف نتوقف مع هذا الحضور الصوفي في الديوان من خلال ثلاث محطات ، في الأولى نقف مع الحضور المباشر للتصوف من خلال استدعاء الشخصية الصوفية، وأثر ذلك

الاستدعاء على تجربة الشاعر ككل، فالنص يكشف عن موقع معين للذات الشاعرة، نراه في القصيدة بشكل واضح وفي بقية النصوص بشكل مستتر، وفي المحطة الثانية نتوقف مع اللغة باعتبارها وسيلة للخلق لا التعبير فقط وعلاقة ذلك بالتصوف، خاصة في نصه الطويل الذي يحمل الديوان عنوانه نفسه، وفي المحطة الأخيرة سوف نتوقف عند الحروفية ورمزيتها الصوفية.

١- القناع الصوفي:

يمكن النظر إلى قصيدة (لماذا قَطَعَ بِشْرُ الحافي زيارته إلى حارس الفنار؟) باعتبارها مفتاحا يقودنا لاستيعاب تجربة الشاعر بشكل عام، لأنها تقدم لنا الموقع الذي اختاره الشاعر لينظر من خلاله إلى العالم، ومن خلال هذا الموقع تولد رؤيته للشعر، ووظيفة الشاعر.

وربما كان النظر لتاريخ كتابة القصيدة مفيدا، فهي لم تُكْتَبْ في ليلة أو أسبوع، أو حتى حَوْل، كالحوليات التراثية القديمة، بل كُتِبَتْ في الفترة من (٨٩ - ١٩٩٢)، وهي قصيدة قصيرة نسبيا (٣٦ سطرا) ، أي أن القصيدة لم تكن وليدة حالة عابرة، بقدر ما هي وليدة رؤية مستقرة ، الأمر الذي

يعنى خضوعها لقدر كبير من إعمال الوعي والتنظيم. وهذا الملمح ينطبق على قصيدة أخرى كتبها الشاعر في الفترة من ١٩٩٦ - ٢٠٠٠ ، وتكشف تلك الملاحظة عن رسالة رمزية يريد الشاعر تمريرها ، تتمثل في أن القصيدة ليست مجرد تنفيس عن المشاعر، بل حالة تتطلب المعيشة لسنوات، وعلى الشاعر أن يصبر كثيرا من أجل اقتناص تلك الحالة ونضجها ، عليه أن ينتظر إشراقات تحدث في أوقات غير معلومة، وهذا في حد ذاته ملمح صوفي يكشف عن نظرة إلى الشعر بوصفه ممارسة جلية، ولا يمنع ذلك بالطبع من تدفق القصيدة في يوم واحد ، كما هو الحال في قصائد أخرى مؤرخة باليوم ، بجوار أخرى مؤرخة بالعام، بل هو يؤكد ، فقد تأتي لحظة التجلي من خلال قطرات تبتعد فيها المسافات بين قطرة وأخرى، وقد تأتي لحظة التجلي في صورة السيل المندفع.

وتدور القصيدة حول حدث معين هو قيام الصوفي بشر الحافي، بزيارة (حارس الفناء)، وهي تتخذ من الصوفي قناعا للذات الشاعرة، لكنها تتعامل مع تقنية القناع بشكل غير مباشر، يوهما بالفصل بين الصوفي والحارس ، وكلاهما مظهر يختفي الشاعر خلفه.

تُرى كيف قَدَّمَ النصُّ تلك الزيارة؟ وما هي التفاصيل التي ركَّز الشاعرُ عليها، ولماذا؟ وكيف تكشف لنا تلك القصيدة عن رؤية الشاعر للشعر ووظيفته، مع عدم وجود إشارة واحدة للشعر؟

أول ما يلفت انتباهنا في القصيدة، هو اهتمام الشاعر بالمكان، على النحو الذي يكشف بشكل غير مباشر عن أهمية المكان التي تفوق أهمية اللقاء، فالجُمْل التي تتناول وصف المكان أكثر من الجُمْل التي تتناول اللقاء، ورغم أن القصيدة تبدأ بظهور الصوفي وتنتهى باختفائه، إلا أن عناصر المكان تبقى حاضرة، لأن اللقاء كان خاطفاً، والتركيز على عناصر المكان كان كبيراً، ورغم أن عناصر المكان تأتي خالية من تدخل المهارات الشعرية، فالشاعر ينثرها بشكل عفوي، بمعنى أن الشاعر لا يضع العنصر المكاني في تركيب مجازي مثلاً، أو يربطه بتعليق يُفصح عن مهارته الشعرية، إلا أن العنصر المكاني يظهر مشحوناً بدلالات قد تكون رمزية، أو غرائبية، كما يرتبط بروز المكان بضوء الشعلة الزرقاء، التي ترمز للشاعر، فلولا تلك الشعلة لغابت تفاصيل المكان في الظلام الدامس، يقول الشاعر في بداية القصيدة:

جاغنى فى الليل يبكى
وجه بشر الحافى
لم يكلمنى، ومالت رأسه نحو الجدار.
(شع فى القنديل زيت)
مال ضوء الشعلة الزرقاء نحو
الركن : صندوق الخرائط
والتليسكوب القديم،
الخنجر المسنون..
مِزاة وراية
سيف بحار
وعهد من ملوك الأقدمين إلى القوافل
أن تمر من المفاوز
بين بحر الشرق والشام البعيد
كسرة الفخار فى ركن
وفى ركن قرون للغزال
فوقهم لفظ الجلالة
قد تجلى فى الإطار .
تبدأ القصيدة بفعل "جاغنى" ، ليكشف عن نظرة معينة

للسوفي ، فبينما يرتبط الصوفي في أذهاننا بالعزلة،
والتجربة الذاتية الخاصة ، نجد الصوفي هنا نازلاً إلى عالم
الناس، هو الذي يزور الحارس ويتفقد المكان ، وبكاء الصوفي
هنا يرتبط بالمكان لا بحالة عشق إلهي خاصة، وإلا فما
الداعي للبكاء أمام حارس الفناء؟ فالخلاء أولى ببكائه في تلك
الحالة، إلا إذا كان البكاء على أحوال المكان جزءاً لا يتجزأ
من العشق الإلهي، وفي نهاية القصيدة يتضح هذا الارتباط
من خلال صورة الأمصار التي تهوى من يديه.

وعلاقة الصوفي بالمكان علاقة مثالية، أو نموذج، أو هي
قناع لعلاقة الذات بالمكان، والبكاء هنا ليس بكاء الصوفي بل
بكاء الشاعر، والأمر يظهر مع اختيار الفناء كمكان للقاء،
والفناء هنا رمز صوفي بامتياز، فهو مكان مرتفع ومنعزل
ومضيء باستمرار، وهو يدخل في إطار تلك الرموز المكانية
التي تحمل رمزية السماء مثل المسلات، والمآذن ، والفناء في
القصيدة يحوى لفظ الجلالة وقد تجلى في الإطار، وارتباط
الفناء بالمقدس قديم، فقد كان تمثال إيزيس من مكونات فناء
الإسكندرية، والمنازة هي الاسم الآخر للفناء، كما أن الفناء
يحمل معنى الهداية، فمن خلال ضوئه الدائم يفتن البحارة

إلى البر، وبالنسبة للقصيدَة فإن مجرد اختيار الفَنار ليصبح موضعاً لزيارة الصوفي والبكاء فيه كافٍ لإسباغ هالة صوفية على المكان، ، إلا أن صوفية الفَنار هنا وثيقة الصلة بعالم الناس، فالفَنار هو موقع العين الحارسة التي ترصد الخطرَ الخارجي. وفي الديوان بشكل عام ترتبط الشواطئ بالخطر، ويظهر ذلك في أكثر من إشارة.

وملامح الصوفي هنا ، هي نفسها ملامح الشاعر في الديوان بشكل عام، فهو يبدو متعالياً على عالم الناس على الأقل من حيث لغته الشعرية الجامحة ، والتي تشبه لغة الصوفية التي تحتاج إلى قارئٍ معين يلتقط إشارتها، لا كل الناس، لكن هذا التعالي لا يعنى انفصالاً عن عالم الناس، بل العكس هو الصحيح، وكما هو الحال مع حارس الفَنار الذي يحيا وعينه على الأعداء، لا ليقاتلهم، بل ليطلق النفير، ويوقظ الغافلين، كذلك الحال مع الشاعر، ويمتداد الديوان نجد أنفسنا مع عدو خارجي، وذاتٍ تعتصم بهويتها، ونفيرٍ يستنفر ويحذر ويبكى مكتسباً - شكلاً ومضموناً - بهالة صوفية.

الشعرُ بوصفه منارة، والشاعر بوصفه صوفياً حارساً هو خلاصة ما تقدمه تجربة الديوان، لا هذه القصيدة فقط. وإذا

كان عنوان القصيدة يأتي في صيغة سؤال، فإن إجابتنا عن هذا السؤال لا تعنى سوى قراءة الديوان بامعان، فعالم القصيدة وإن كان مستقلا بذاته ، إلا أنه لا ينفصل عن عوالم القصائد الأخرى.

٢- اللغة والمحو / اللغة والبعث :

يرتبط التصوف بعلاقة خاصة باللغة، الأمر الذى جعل الكثير من الكتابات الصوفية غامضة، واستلزم الأمر فى أحيان كثيرة، قيام واحد أو أكثر من الصوفية الكبار بشرح النصوص الصوفية، كما هو الحال مثلا مع ابن عطاء الله السكندرى مع كتابات النفرى ، أو عبد الكريم الجيلى فى كتابه (شرح مشكلات الفتوحات المكية):

وعلاقة التصوف الخاصة باللغة بشكل عام، ترتبط بعلاقة خاصة، تجعل لغة الكتابات الصوفية متميزة عن الكتابات الأخرى بشكل عام، ولغة كل صوفى كبير تتميز عن أقرانه ، حيث يمكننا الحديث عن لغة النفرى، واختلافها عن لغة ابن عربى، أو التوحيدى. وعلاقة الصوفى باللغة تتسم بالخصوصية نظرا لأنها ترتبط بتجربة عميقة لا تستوعبها الدلالات الشائعة، كما ترتبط بأسلوب خاص للصوفى فى طرحه لتلك التجربة، وهو ما يتحقق أيضا فى الخطاب

الشعري، وقد كانت لغة الصوفية من أهم الجوانب التراثية التي تألف معها شعراء العصر الحديث، وقد رأوا فيها جذراً حياً، يجدر التشبث به، وراق لهم التناصُّ معها بهدف إثراء نصوصهم.

وتعتمد تجربة أحمد فؤاد جويلى على الحفاوة باللغة، سواءً أمن خلال استخدام ظلال الكلمات أم باستخدام بعضها كرموز، أو من خلال التركيبات والصور الشعرية، كما تظهر اللغة بوصفها جوهر رؤيته للواقع.

وفى قصيدته الطويلة (كتاب المحو)، والتي تشغل ما يقرب من نصف الديوان، تظهر اللغة كالسر الذي قبضَ عليه الشاعر، وهو يشترك مع العالم اشتباكاً تتداخل فيه الظلال الصوفية مع الظلال الواقعية، لتطرح رؤيةً ترتبط بالهوية العربية، ومأزقها الحضاري، وتستدعى أجواء الفعل المؤسس للمجد العربي القديم، فتبدأ القصيدة بفعل الأمر "اقرأ" وتتوالى القصيدة واصفةً وضع المكان في صور شعرية تجسد الوضع المأساوي للإنسان العربي، وتقدمه في حالة تشبه حالة الموتى قبل بعثهم يوم القيامة من جديد:

اقرأ كتاب المحو، منشوراً على جسد الكلام:

موتا تنزل، بين صعق الصاخة الكبرى ..
ومنسحقين فى لغة، تقوُض شمسها، فى بيت ناسخها
المعم بالظلام.

وفعل الأمر "اقرأ" يحيلنا إلى أول كلمات القرآن نزولا،
ويمثل بذلك استدعاءً لتلك الآيات التى تربط القراءة بالخلق ،
إلا أن ارتباط الفعل بـ (الصاخة الكبرى) يتناص مع الآية
١٤ من سورة الإسراء: " اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ
حَسِيبًا " لتتحول الدلالة إلى المتلقى بوصفه صاحب الكتاب،
وإذا كانت القصيدة تحيلنا إلى يوم القيامة بمعناه الدينى ،
فإنها تستفيد فقط من إحياءات هذا اليوم فى ثقافة القارئ،
واعتقاده فى البعث بعد الموت، أما غايتها فموتنا المجازي،
وبعثنا المجازي، وكلاهما يرتبط باللغة كرمز للهوية، واللغة
كنشاط إنسانى تكمن فيه علة الموت، وسر البعث أيضا .

إن انسحاق الجماعة هنا يحدث فى اللغة، واللغة
تبدو كفضاء كونى له شمس، وتلك الشمس تخضع لطريقة
تعامل البشر مع اللغة، فتوهجها وسطوعها مرهون بتوهج
وسطوع الناس، والشمس بوصفها رمزا للحياة ، يمكن أن
تتقوُض مع النسخ الظلامى للغة، والذى يعبر عن نفوس كيلة،
تكرر ولا تبدع ، يقول الشاعر:

هل كان يخلقُ هذه اللغةُ اكتمالُ الحرفِ، في كسرِ المحاربِ
للسيوفِ بساحةِ الشرفِ الكبيرِ، يخوضُ في أرضِ القياصرةِ
العظامِ .

ويطلُ في الليلِ البلاغى الكبيرِ، على حكوماتٍ تنام كحقلِ
عاقول كبيرِ، أمة باتت كمخطوط عتيق، أو رؤوس تقتدى في
ساعة الخطر العظيم.. بأبجديات الوراثة في النعام .

ليست اللغةُ مجردَ إرثٍ يتناقله الأحفاد، اللغة تُخلق من
خلال الفعل والمواجهة، واللغة ليست واحدة فهناك لغات تندغم
بكينونة الكائنات، فلهذا الشجاعة تختلف عن لغة الجبن، ولغة
الأسود تختلف عن لغة النعام ، واللغة قد تُنقل بالوراثة من
الجَد إلى الحفيد، لكن على الحفيد أن يطور لغةَ الجد ، عليه
أن يُثريها باستمرار، ومأساة الحفيد هنا لغوية، تقوم في
جوهرها على الانفصال عن لغة الأسلاف ، بدلا من إثرائها ،
وتبدو غاية الذات الشاعرة هنا هي وصل ما انقطع، ربط
الجيئات بأصولها ، فاستعادة المجد القديم مشروطةٌ
باستعادة النموذج الذى أسس هذا المجد ، يقول الشاعر :

هل كان آخر هذه الحقبِ التنصل من تهجى الأولين، وما
تشكله البلاغة من سلاسل الصقور- تمر مارقة ، تخاطبها

السماءُ، تدور حول معسكرِ الأعداء تنقض المخالبُ في عيون
الروم في يؤر الخرائط - مثلما ينقض في لحم المدى حدُ
الحسام (ص ١٢)

يظهر الأولون هنا بوصفهم حروفا هجائية، كما تظهر
اللغة عبرَ البلاغة لا باعتبارها وسيلة للتعبير بل وسيلة للخلق ،
فالبلاغة هي التي تشكل الصقور، وحركة الصقور ترتبط
بفعلين ، الأول هو خطاب السماء ، والآخر هو الانقضاض
على الأعداء، والصقور هنا رمز لتلك القوة الإنسانية الجبارة،
فهي تمر مرورَ الحسام في المدى، وتلك القوة نحملها جميعا
كإمكانيات تظل في الغالب معطلة، أو مهدرة، ووظيفةُ اللغة
هي تفجير تلك الطاقات الكامنة في الإنسان، والقصيدة
تحرص على ربط القوة بالسماء، لأن القوة وحدها دون أن
تكون محاطة بمنظومة قيم إيجابية تصبح أداة للتدمير
والفوضى، وهكذا تصبح الصقور رمزا للقوة المقدسة،
واختيار الصقور لتصبح رمزا للقوة المقدسة يحيلنا لحضارة
مصر القديمة ، فقد كان الصقر رمزا لقوة حورس المقدسة ،
لكن النص يحتفي بالحضارة الإسلامية كنموذج مثالي لفاعلية
اللغة، وقدرتها على تفجير الطاقات، فالعربي الذي كان

يعيش على هامش إمبراطورية الروم ، ها هو ينقض على تلك الإمبراطورية ليصبح الهامشي في الصدارة ، وبذلك الكيفية تتحول اللغة من مجرد أداة للتواصل ، إلى أداة لخلق كينونة جديدة ، لها حضورها المذهل، وعلى هذا الأساس تصبح مأساتنا لغوية بالدرجة الأولى يقول الشاعر:

هل تخلق اللغة البنادق والبوارج والقنابل والسلاح
الأيدلوجي

الكبير، أم استكانت في سرير النوم للجنس القبيح..
وللحواس الخمس في مدح الغلام. (ص ١٣)

اللغة هنا تظهر كمعادل للإنسان ، فهي التي تخلق الأدوات المادية والفكرية التي تصنع القوة، وتقيم الحضارة، وهي أيضا تصنع النكبة العظمى عندما تتحول من طاقة خلاقة إلى كيان خامل يغرق في سرير النوم، أو كيان فاسد مدنس غايته الوحيدة هي اللواط.

والنظرة للإنسان بوصفه لغة ، أو اللغة بوصفها خلقا ، ترتبط أيضا بصورتها ككائن حي يحتاج هو الآخر لدماء تسرى في عروقه، وتُخصِّبُه، وتأتي تلك الدماء من النشاط اللغوي المتمثل في الكتابة ، فبقدر حيوية الكتابة وإمكانياتها الإبداعية تتجدد اللغة، وتقوى على مواجهة التحديات التي لا

تنقطع ، وتظهر صورة البلاد بوصفها كتابة فى قول الشاعر:

فابدأ بفاتحة على الشهداء والمعنى، على الكلمات والسفر
المؤجل، فالبلاد كتابةً يبست، وروح تنمحي (ص ١٧)
هنا تظهر الكلمات كجثة توازي صورة سابقة تصف البلاد
بالجثة الهائلة، لكن لماذا تحولت الكلمات إلى جثة؟ لأن الكتابة
يبست، ولم تتحول إلى نشاط إبداعى خلاق، فالكتابة هى
الوسائل السحرى الذى يثرى اللغة، ويمنحها الحيوية التى
تدفعها للأمام. وهنا تظهر وظيفة الشاعر ، وهى التصدي
لموات اللغة، ومحاولة بعثها من جديد :

ها أنت وحدك من يسير إلى النهاية حاملاً أثقال بعث
الحرف فى أطلال مخطوط بحجم مقدس البيت الحرام
وكنز أسرار النبوة، والنهايات العلية للغياب. (ص ٢٣)
بعث الحرف إذن هو الغاية المقدسة ، وهنا يلتقى الشاعر
مع الصوفى فى رحلة البحث عن كنز أسرار النبوة ، بوصفه
النبع الخالد، النبع الذى يتجدد كلما ألقينا فيه بدلائنا
وارتشفنا، وتلك النقطة تشكل جوهر (قصيدة المحو) ولم
يكتف الشعر بعرضها فى صورة أسئلة واستعارات بل

استخدم أيضا ذلك الطرح الحروفى ، الذى يقسم حروف كلمة (ياسين) إلى وحدات مستقلة ، والتعامل مع كل حرف باعتباره رمزا ، الأمر الذى سوف نخصص له الوقفة التالية.

٣. الحروفية والرمزية الصوفية

يُطلق مصطلح الحروفية على الأعمال التشكيلية التى قامت على الحرف كعنصر تشكيلى يحمل قيمة رمزية وتعبيرية ، ونحن نستخدمه هنا لنعبر عن تلك التقنية التى يستخدمها الشاعر معتمدا على الحرف لا الكلمة بوصفه عنصرا دلاليا يكتنز بقيمة رمزية وتعبيرية، وقد يكون الحرف جزءا من كلمة تم تقسيمها إلى حروف مستقلة، والتعامل مع كل حرف على حدة، وقد يكون الحرف رمزا لكلمة ، وتم النظر إليه بوصفه موضع القيمة فى تلك الكلمة ، والحروفية هنا وإن كانت ترتبط بجماليات الخط العربى التى ازدهرت فى ثقافتنا العربية، إلا أنها تعتمد على تراث صوفى اهتم اهتماما كبيرا بالحرف، فالحروف فى المعجم الصوفى هى «الحقائق البسيطة ، والحروف العاليات هى الشئون الذاتية الكامنة فى غيب الغيوب كالشجرة فى النواة » (٤).

وقد حظيت الحروف باهتمام ابن عربى على وجه الخصوص، كما حظيت باهتمام الجيل الذى قسمها إلى

ثمانية أنواع، «حروف حقيقية، وعالية، وروحية، وصورية، ومعنوية، وحسية، ولفظية، وخيالية، وكل نوع من أنواع هذه الحروف ظروف لسرٍّ إلهي» (٥)

وتظهر الحروفية في الديوان مرتبطةً بتقسيم حروف كلمة (ياسين) والتعامل مع كل حرف من حروفها على حدة، كما تخص (هاء) لفظ الجلالة بتعامل مستقل أيضاً.

وإذا كانت الحروفية تقوم على ذلك التراث الصوفي الكبير فإنها عند الشاعر لا ترتبط بالتصوف من خلال ذلك الجذر بل من خلال فكرة صوفية أخرى، وهي فكرة روح الأرواح، أو الإنسان الكامل، أو الحقيقة الحمدية، الموجودة كحالة نورانية «في كل نبي وولي، وهي تفصل بين الوجود الجسدي للنبي (الوجود الزمني) والوجود المعنوي له فحقيقة محمد مطلقاً غير مرتبطة بزمن، ولذا يقال عنه يا أول خلق الله وخاتم رسل الله، والقلم هو العقل الأول المعبر عنه بالروح الحمدية» (٦).

وفي التراث الصوفي نجد الفكرة التي تذهب إلى أن الإنسان نفسه مخلوقٌ على هيئة كلمة مكتوبة، حيث يذهب البعض إلى أن الله "خلق الخلق على صورة اسم محمد

(ص) أى على صورة حروف هجائية " فالرأس مدور كالميم الأولى، واليدان كالحاء، والبطن كالميم الثانية والرجلان كالبدال " كما أن اسم "أحمد" مكتوباً كان الصورة التى خلق على منوالها العوالم الأربعة، فالألف فى مقابلة النفس الأعلى، والحاء فى مقابلة النفس الناطقة، والميم فى مقابلة النفس الحيوانية، والبدال فى مقابلة النفس الإنسانية» (٧).

وفى الديوان تظهر فكرة روح الأرواح من خلال الإهداء، حيث يقول الشاعر " إلى البناء الأعظم، حضرة النبى الخاتم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم : فى حاجة ماسة إلى حضرتك ونحن نجتاز فوق صراط الأمم إلى قيامتنا فى بهى أنوارك"

فكرة الحقيقة الحمديّة تطالعنا إذن منذ الصفحة الأولى ، بما يعنى أنها فكرة محورية فى تجربة الشاعر، أثر أن ينبهنا لها قبل أن نشرع فى القراءة، ثم يحاول ترسيخها فى أعماقنا من خلال القيمة الرمزية والتشكيلية للحرف، يقول الشاعر:

ستكون (يس) الحديقة للحروف : حضارة الأشجار فى ياء
الخواتيم التى استتلت إلى الإحياء،

والسين السماوات العلى، المرآة :

.....
انتبه لمساحة بيضاء ناصعة الرؤى فى الياء

.....
انتبه للحبر مكتظا بأسرار من النون التى تنأى كفصن
هائل فوق الخطاب

تتنزل النون العظيمة : قوسها الصحراء والبحر الكبير.....
نقطتها ككحل قد تقطر من عيون غزالة عربية

.....
وانظر إلى السر الفريد لهمزة العربية الفصحى - وزهو
خشوعها

وبهائها فى الرسم - ترسم من تشابك رسمها فى اسم
ربك هالة الوشم الهلالى المنقط بين قرنى الغزالة والسماء

.....
ستكون (يس) الحديقة للحروف
هذا كتابك قبل محو الياء
أم هذا ضمور الياء فى ختم القرون؟
ها هو الشاعر يجعل من اسم "ياسين" حديقة لكل
الحروف، ويقوم بتقسيم الاسم إلى وحدات مستقلة تكشف كل

وحدة منها عن دلالة رمزية تختلف عن الأخرى، فالسين هي السماوات العُلى، وهي المرآة، ولا يقتصر الأمر على جسد الحرف، فمساحة البياض في حرف الياء لها دلالتها التي لا تنفصل رمزياً عن دلالة الأبيض الناصع وما يمكن أن تأخذنا إليه من رمزية الطهارة، أو النقاء، أو النور، ولا تعتمد الحروفية هنا على القيمة الرمزية للحرف فقط، بل تعتمد على القيمة الجمالية لشكل الحرف، فتظهر التشبيهات التي تضع الحرف في صور حسية، فالنون تظهر عبر التشبيه كفصن هائل، والنون العظيمة تظهر ككيان عملاق يستوعب بين قوسيه الصحراء والبحر الكبير، كما تظهر نقطة النون في هيئة نقطة كحلٍ تقطر من عين "غزالة" عربية، كما تظهر هاء لفظ الجلالة في هيئة وشم هلالى منقط بين قرني الغزالة والسما، والقيمة الرمزية للحرف هنا تتأزر مع القيمة التشكيلية التي تجسده في صور حسية، لتكشف عن رغبة قوية في تعميق فكرة الحقيقة الحمديدية، وترسيخها في أعماق المتلقى، وتكتسب تلك الرغبة فاعليتها لا من خلال الإشارة السريعة، بل تقوم بتجميد زمن التلقى عند كلمة معينة، ومع

هذا التجميد تتحقق وقفة إجبارية للقارئ ليتحرك من المستوى السطحي للكلمة إلى مستواها الداخلى العميق ، وعلى هذا النحو يعمل الشاعرُ على تثبيت الكلمة الجوهرية ضد محاولات المحو ، فيبرزها فى لوحة كبيرة، تمتلئ بالمنمنمات ، وتفتح الباب للوقوف طويلا أمام ثرائها الدلالى.

مراجع :

- ١- أرنست كاسيرر- اللغة والأسطورة - ترجمة سعيد الغانمي
- منشورات كلمة - هيئة أبوظبي للثقافة والتراث- ٢٠٠٩ -
ص ٩٣ .
- ٢- السابق - ص ٩٥ ، ٩٦ .
- ٣- أحمد فؤاد جويلي - كتاب المحو- وفي الصفحة التالية
للغلاف، يظهر العنوان متبوعاً بعبارة وقصائد عن السلك الطويل
الشائك - المجلس الأعلى للأقصر- كتاب طيبة - العدد الأول -
٢٠١٠ .
- ٤- رفیق العجم - موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي -
مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ١٩٩٩ - ص ٢٨٢ .
- ٥- عبد الكريم الجيلي - شرح مشكلات الفتوحات المكية -
تحقيق وتقديم يوسف زيدان - دار الأمين - القاهرة ١٩٩٩ -
ص ٩٠ .
- ٦- راجع السابق، هامش المحقق - ص ٧٣ ، ٧٤ .
- ٧- محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب - دار الفارابي -
بيروت - ١٩٩٤ - الجزء الأول - ص ١٥٣ .

(٣) السحر والكتابة والمقدس

قراءة فى رواية "رقص إفريقى"

لعصام راسم فهمى

ترتبط الكتابةُ بالسحر ارتباطا معروفا على نحوٍ ما نراه فى مصطلح "سحر البيان" ، أو تلك المدرسة الشهيرة التى يُطلق عليها الواقعيةُ السحريةُ، وهذا الارتباط يرجع إلى الهوية الجمالية للكتابة، فجمال الكتابة هو ما يسرقنا، ويستحوذ علينا ، ويضعنا فى حالةٍ فاتنة يتسرب من خلالها المغزى بشكل سحرى ، مستفيدا من تحررنا من القبضة القوية للتفكير المنطقي، الذى يجب التخلّى عنه بدرجة ما حتى نتمكن من الدخول لعالم الكتابة الرحب.

وليس الجمال فحسب هو ما يربط الكتابةُ بالسحر، بل المحتوى أيضا، بمعنى أن الكتابة تُستهدف كثيرا هذا الشرخ الناتج عن تركيز الإنسان على الجانب المادى للحياة، وإهماله للجانب الروحى، وإمكانياته الداخلية الأخرى ، الكتابة تُهدف من ضمن ما تهدف إلى تحرير الإنسان داخليا ، والتصدي

لهيمنة العلم المطلقة، وانفراده وحده بكل اهتمامنا ، ورغم النتائج المذهلة للعلم ، والتي أفادت البشرية إفادات كثيرة وكبيرة ، فإن الإنسان مع ذلك يدفع ثمننا باهظا نتيجة سقوطه فى فخ النظرة الأحادية للعالم.

والكاتب بطبيعته شبيه بالساحر، نظرا لما يتمتع به من إمكانيات خارقة وهو يقيم عالمه الفنى وفق رغباته مستفيدا من خياله الجامح، ولغته المجازية، وحريته الكبيرة فى كتابة ما يشاء ، وبناء عالم خاص سواء أأُتسم بمحاكاة الواقع، أم جمع بعيدا ليرسم لنا عالما خياليا لا وجود له فى الواقع، فحريته ليست محكومة إلا بشرط واحد هو تقديم نص ثرى من حيث الجمال والمغزى.

كيف لا ينفصل الكاتب عن عالمنا الواقعى وهو ينسج لنا عالما خياليا يعتمد على كائنات خرافية لا وجود لها فى الواقع ؟ وكيف تتداخل الكتابة مع السحر تداخلا يوحد بين طبيعتيهما ؟ وكيف تعمل تلك الوحدة وهى تتناول موضوعا إنسانيا مهماً مثل موضوع المقدس ؟

سوف نحاول الإجابة على تلك الأسئلة من خلال تناولنا لرواية " رقص أفريقى " لعصام راسم فهمى والتي تقدم لنا

عالمًا عجيبًا وثريًا، تتداخل فيه الكائنات المختلفة، عالمًا يتحول فيه الإنسان إلى تمساح، أو طائر، ويتخلى فيه الجمل عن طبيعته الجامدة الصلبة ويتحول إلى كائن حي بالمعنى المباشر للكلمة.

١- ملخص الرواية :

تبدأ أحداث الحكاية في أوروبا عند بداية القرن الثامن عشر تقريبًا متأثرة بالثورة الصناعية وبداية عصر الآلات، من خلال رجل لا تذكر الرواية اسمه وكأنه رمز لكل أوروبي، و تعبر سريعًا على ظروف تحوله إلى تاجر رقيق، ثم تتوقف عند إحدى مغامراته في صيد البشر عند منابع النيل، وسقوطه في أيدي جماعة منهم بعد قيامه بقتل رجلين منهم ، ويقوم ساحر القبيلة بإقامة طقس سحري يحول الرجل إلى تمساح ويلقى به في شلال، ليقضى حياته الخالدة في النيل ، وتمر به السنوات وهو يتسلل بقطع المشاوير من منابع النيل إلى مصبه، ومهاجمة القرى القريبة من الماء كانتقام عشوائى من الساحر الذى قام بمسحه، وبعد بناء السد العالى يجد نفسه محجوزا فى القسم الشمالى للنيل، ويعثر على معبد فرعونى غارق فى الماء فيأخذ مسكنًا له ، وهناك تبدأ مرحلة جديدة

فى حىاته ، ىمتلئ ءلالها بالسكينة، وفى ذاك الوقت ىحضر رءل إلى المكان وىقیم مسكنا من البوص ، ثم یتجمع حول عشته تلك بعض الناس ویتحول المكان إلى قرية صغیره ءدا، وهنا ىحاول المسء إقامه علاقه طیبه بالقریه، لكن مجرد ظهوره كان یولء داخلهم رعبا غبیا، فیبءأون بالهجوم علیه مءاولین قتله، الأمر الذى یشیر وءشیتة الضاریه، وهكذا یسفر رعبهم الغبی عن سقوطفهم ضءایا للوءش الذى ىهاجمونه.

وفى البءایه یشترك الشیء غریب فى مءاوله صیء المسء ، وىعد ءطه مءكمة للإمساك به عن طریق الشبأك ولفه بالءنازیر الءیءیه، وعلقها بأقفال مءكمة لا تصءأ، وبالفعل ینءج الكمین ، لكن المسء یمزق الشبأك ویهرب مءتفظا بالءنازیر حول جسمه ، وعلاقه سریه ءاصه بالشیء غریب ، من یومها صار یطلق علیه اسم " أبو ءنزیر " ، وعزف الشیء غریب عن المءاركة فى مءاولات قنصه ، فتقوم الجماعه بنبذه، ومع فشلهء الءائم فى القضاء على المسء، تستعین بإءءى قبائل البشاریه لتءلصهم منه، وتقوم القبیله بمءاوله تنتهى بقتل ثلاثة منهم ، وتمضى القبیله إلى ءءارتها بینما

تترك أحد أفرادها " عارف البشارى " ليتولى أمر الثأر من
أبى جنزير ، والذي يعرف بدوره قنّاصا فذا - «مروان بك» -
كان يرافقه فى رحلات صيد صحراوية، فيذهب إليه ويخبره
بالقصة التى تثيره جدا ، ويأتى للقرية لصيد أبى جنزير، فى
جو ملىّ بالإثارة ، لكنه يفشل، وفى النهاية تفرق القرية بما
ومن عليها، ولا ينجو سوى أبى جنزير، والشيخ غريب ،
ومروان بك ، ورجل أعمى يحمل على عاتقه سرد الحكاية.

٢- الحكاية والرواية :

تصلح الفقرة السابقة كملخص للحكاية، يساعدنا فى
استيعاب تلك القراءة ، لكنها لا تصلح كملخص للرواية ،
فالرواية تبلغ من الثراء حدّ حاجتنا لقراءة كل سطر فيها، كما
تتمتع بتقنيات سردية كثيرة تجعلها مثيرة ، وملينةً بالمُشاهد
الحية ، والفريدة ، كمُشاهدِ العلاقة العجيبة التى تجمع بين
مروان والحيوانات التى يصيدها، أو التى تجمع بين مروان
وعارف البشارى ، أو بين عارف البشارى ونخلة الشيخ
غريب، وغيرها من المُشاهد التى تصنع عالما روائيا ثريا
وفريدا.

وإذا كانت أحداث الحكاية تبدأ منذ قرنين تقريبا، فإن

الرواية تركّز فقط على العام الأخير تقريبا ، فهي تبدأ بمدخل قصير يسرد الطقس السحري الذي حوّل الرجل الأوروبي إلى تمساح ، ثم تبدأ بلحظة وصول مروان بك إلى القرية ، لتصبح بؤرة زمنية للسرد ، ينطلق منها الساردُ ببطء للأمام ، وفي الوقت نفسه يسترجع بعض التفاصيل السابقة، وهكذا تتناثر التفاصيل بحسابات دقيقة في الرواية لتأتي دائما في صورة مثيرة ، كما أن تلك التفاصيل تتوزع كثيرا على أكثر من منظور ، ومن خلال تلك المناظير تتنامى وتتكشف رويدا رويدا ، وهكذا نتعرف على أحداث صغيرة في صورة أولية توهمنا بانتهائها، ثم فجأة تظهر تلك الأحداث في صورة أخرى أكثر ثراءً ، تليها صورة أخرى تدهشنا أيضا. الأحداث في الرواية لا تأتي في هيئة كتل تخضع للمجرى العادي للزمن، بل يتم تفتيتها ونثرها في أرجاء الرواية، سواءً أكانت تلك الأحداث صغيرة للغاية أم كبيرة، وعلى سبيل المثال يقوم الشيخ غريب(ص ١٢) بتقديم إحدى ثمار نخلته لمروان ، وتظهر كبلّحة عادية تماما. وص ٣٠، يقوم عارف البشاري بالتقاط ثمرة من نخلة الشيخ ، فتتحول في الحال من ثمرة رطبة، إلى ثمرة صلبة كالصخر الجرانيتي، ويتحول لونها للرمال الأصفر

الكالح، وعندما يسقطها مذعورا تعود لينّة في الحال ، وهنا يثيرنا المشهد ، فنحاول ربطه بالسياق ، ونرى فيه رسالة خاصة بـ "عارف البشاري" تعبّر عن مظهره الصحراوي الفقير بصخوره ورماله، والمنفصل عن جوهره الثرى بمرونته وأسراره. وفي ص ٧٠ ، يحدثنا السارد عن بلح النخلة الذي يتحول إلى حجر عندما يمسه أحدٌ غير الشيخ غريب ، وتأخير تلك المعلومة هو الذي جعلنا نفترض وجود رسالة خاصة في تحول الثمرة في يد "عارف" ، فلو كانت معروفة لما نظرنا لتحول الثمرة كحدث خاص ، وكان تأخيرها مقصودا لتركز في الرسالة الموجودة فعلا ، كما أن ظهورها في السياق الأخير يجعلها تحمل رسالة أخرى ، وهكذا يتلاعب السارد بالأحداث، ويوزعها بحساب ، ليلعب هذا التوزيع دورا في بناء الشكل والمغزى.

٣- الراوي والمروي له :

تأتى الرواية في سبعة أقسام، والرقم هنا يتناغم مع أجوائها الأسطورية، نظرا لارتباطه بثقافات كثيرة عدّ فيها رقما مقدسا، واقترن من خلالها بتفاصيل كونية كما هو الحال في السموات السبع ، والأراضين السبع، وغيرها.

وكل قسم ينقسم إلى شطرين، الأول قصير لا يتعدى الصفحتين، وتتولى الحكى فيه شخصية واحدة، أما الشطر الآخر من كل قسم ، فيتولى السرد فيه أحد أبطال الرواية. الراوى يُطلق اسم الملحمة على حكايته فى عدة مواضع، كما أنه يستخدم بعض الصيغ التى ترتبط بالراوى الشعبى كدعوته للمروى عليهم إلى الإنصات ، ويشير صراحة لكونه يعيش على مهنة الحكى وينتقل فى سبيلها من أرض إلى أرض ومن أقوام إلى أقوام ، وهو ما يحيلنا إلى أجواء السير والملاحم الشعبية التى تكتنز هى الأخرى بأجواء مماثلة لأجواء الرواية مما يساهم فى تعميق إحساسنا بالنسج الأسطوري.

الراوى شخصية من شخصيات الحكاية، لكنه لم يكن من أبطالها، ولم يكن له دور فى أحداثها، ومع ذلك فهو الوحيد الذى لم يفرق من سكان القرية، والرواية لا تقدم لنا السبب، لكننا نستشفه من التفاصيل القليلة التى يذكرها، والتى تقدم لنا سببا وحيدا، وهو تعلقه بأحداث الحكاية، وعكوفه على جمع الوقائع من أفواه أصحابها، الأمر الذى جعله يبقى فى النهاية كى "يصبح نبيا لحقبة مرت، يحكى عن أناس ماتوا، ومكان جرفه الطوفان".

إنَّ تَعَلُّقَ الراوى بالحكاية واقتفاء تفاصيلها ، وربطَ حياته بها، هو المبرر الوحيد لنجاته من الطوفان، وهكذا يدخل الراوى كشخصية أساسية تقدم نموذجاً إضافياً للخلاص ، فإذا كان التعلق بالصحراء هو طوق النجاة بالنسبة لروان، وإذا كان التعلق بالماء هو طوق النجاة بالنسبة للشيخ غريب، فإن التعلق بالحكاية، وربطَ مصير الراوى بها هو طوق النجاة بالنسبة له، والأمر ينطبق على المتلقى فهو أيضاً لا يؤثر فى أحداث الحكاية، ولو فَعَلَ مثملاً فعل الراوى هنا ، وربطَ الرواية بحياته ومصيره لكانت بالنسبة له طوق النجاة ، وتلك فى تقديرنا من أهم الوظائف الخفية لتقنية الراوى هنا.

ويتجسد فعل الحكى بوصفه طوق نجاة من خلال ظروف الحكى، فالراوى يظهر فى بداية الرواية مُلقى فى الصحراء ، نتيجة سعيه للبحث عن أشخاص يُقْص عليهم الحكاية، أى أن الحكى هنا ليس فعلاً مريحاً يرتبط بمقعدٍ وثير ، بل بنوع من المجاهدة ، كما أن المروى عليهم يُظهرون فى هيئة أكلى لحوم البشر ، حيث نقرأ على لسان الراوى وهو يخاطبهم : " قلتم هذا رزقنا، نأخذه ونذبحه ونأكله ، صدقة رحمتونى من القتل "(ص ٣) وهكذا يياغتهم بمعرفة ما يدور فى أنفسهم ،

ويستدرجهم إلى حكايته عن المسخ الهائل، والملحمة التي جرت، وأبطالها المردة كما يسميهم.

والعلاقة بين الراوى والمروى عليهم هنا تذكرنا بـ " ألف ليلة وليلة"، فالمروى عليه " شهر يار" يظهر في النص مرتبطاً بنسبة قتل الراوى "شهر زاد"، والذي لا يملك شيئاً سوى الحكى، وسرعان ما يتوارى فعلُ القتل أمام فعل الحكى .

والجماعية هي سمة المروى عليهم هنا، وربطهم بأكل لحوم البشر يدل على مكانتهم المتدنية فى سلم الارتقاء الإنسانى، وهم بذلك يتشابهون مع تاجر الرقيق، الذى تحول إلى تمساح تحركه شهوة الفتك، فيهاجم القرى المجاورة للنهر، كما أنهم يتشابهون مع سكان القرية التى أغرقها الطوفان، فالراوى يشير قرب نهاية الرواية فى فقرة يطلق عليها "فاكهة الحديث" إلى أن مجتمع الرواية ينقسم إلى نوعين من الناس " نوع لا يقل شراسة عن المسخ، يحتوى فى طوايا الصدر بقدر من الجوانية المداهمة، العطشة لرغبة القتل وحب الدماء، والنوع الثانى يتمثل فى الصيادين الذين بقوا فوق ماء البحيرة بعد أن هضموا شخصية «أبو جنزير»

وعرفوا عنه معارف تضمن لهم البقاء المسالم ، فتمسكوا
بدهاء فطرى فى صداقته الصامته ، ولم يقربوا المعبد أو
الدير، وقطعوا كل علاقتهم بالقرية " (ص ٧٤ ، ٧٥).

وتداخل المروى عليهم مع مجتمع الرواية ، بالنسبة
للمروى ، لا ينفصل عن تداخل مجتمع الرواية الخيالى ،
بالنسبة للكاتب مع المجتمع الإنسانى الواقعى ، لا فى قسمه
الذى يعيش حياةً فطريةً مسالمةً ، بل بقسمه الآخر - وما
أكبره - والذى يعيش بصدور تحتوى فى طواياها على قدر من
الحيوانية.

أما الشطر الآخر من كل قسم فيغيب عنه ذلك المروى
السابق، وينفتح السرد لدخول أبطال الحكاية بوصفهم رواية
ومرويا عليهم أحيانا، ولو نظرنا إلى القسم الأول مثلا سوف
نراه عبارة عن مشهد طويل يحى فيه الشيخ غريب مروان
بعض تفاصيل حكايته مع المسخ ، ولو نظرنا إلى القسم الأول
سوف نجده عبارة عن مشهد طويل يجسد لقاء مروان
بالشيخ غريب، وطوال ذلك القسم لا نسمع إلا صوت الشيخ
غريب بينما يبقى مروان فى وضعية المروى عليه، ورغم
الفترة الزمنية التى يستغرقها ذلك اللقاء ورغم انتقال الكلام

بين أكثر من موضوع، ووجود ثغرات واضحة في الصوت السردى تسمح بتدخل المروى عليه / البطل، إلا أن الكاتب هنا يعتمد حذف أية كلمات أو أفعال ترتبط بالمروى عليه، بل يحرص على أن يكون القسم بأكمله في إطار الراوى الذى يتكلم والمروى عليه الذى لا يتدخل في السياق وكأنه لا يمت للمشهد بصلة ولا علاقة له بالأحداث، لكن الكاتب سوف يعود في قسم آخر إلى ذلك اللقاء من خلال منظور مروان والذى يغادر فيه موضع المروى عليه المستمع وينتقل إلى موضع البطل المشارك.

وهكذا يتعدد الرواة، والراوى يحرص على تأكيد وضعه الهامشى ويسعى إلى إيهامنا بأن تدخله في الحكاية وقيامه بعقد المقارنة بينه وبين المحكى عنه الأساسى (أبو جنزير) يشكل نتوءاً أو ورماً لا لزوم له في الموضوع، إلا أن ذلك لا ينبغى أن يخدعنا، فالراوى وإن لم يكن له دور في الأحداث إلا أنه حاضراً في جوهرها باعتبارها قائمة على مجموعة من الثنائيات مثل ثنائية الهامش والمتن، وثنائية الداخل والخارج، وثنائية الصعود والهبوط. كما أن النص كتلة واحدة، أحكم الروائى حبك أجزائها، قد تنقسم إلى هامش ومتن، وقد تدور

فى زمنين مختلفين، وقد يفقد زمنُ المتن تسلسله المنطقى ، وقد يكتمل الحدث الواحد فى أكثر من موضع، ومن خلال أكثر من منظور، إلا أن ذلك يَصُبُّ فى بوتقة واحدة، الأمر الذى يصبح بحاجة إلى ترتيب ما وزَّعَه الكاتبُ هنا وهناك وتتبع المسارات المختلفة للعلاقات المتشابكة بين كل العناصر، والتى يحرص الكاتب على إضفاء الطابع السرى عليها، فيحدثنا عن ورم فى السرد هنا، أو غموض يكتنف بعض الأحداث بالنسبة له، وذلك لا يعنى وجود ثغرات بالرواية بل يشير إلى مكر الراوى الذى يريد لها جوا غامضا يتأزرُ مع الدعوة التى تحملها الرواية والتى يتصدرها فعل الخروج من الدائرة الضيقة للحياة المعتادة والاشتباك مع أسرار الوجود ومحاولة التوحد مع العالم، وهو أمرٌ يحتاج إلى نوع من الاستعداد لمجابهة الغامض واصطياد الأسرار سرّاً وراء الآخر، وها هو الشيخ غريب يغرب عن دهشته من سر العلاقة بين معزته والمسح ويعلق قائلاً (تلك أسرار لا نحس معانيها دفعة واحدة حتى لا نمرض بالتخمة فنموت بإدراكنا وليس بجهلنا) والراوى يتعامل مع مادته بالأسلوب نفسه تقريبا، فيقوم بتفتيتها وبعثرة روابطها ومحاولة إيها منا أحيانا بغموضها أو

احتوائها على زوائد ، لكن كل ذلك يجرى بحساب، ويهدف إلى إثارة المتلقي، ودفعه إلى إمعان النظر والدخول معه في اللعبة.

٤- المقدس وحبكة الرواية :

تقوم حبكة الرواية على فكرة المقدس سواءً أمن حيث العقدة أم الحل، أم بناء الشخصيات، أم تقديم عوالم خيالية تنتمي في ظاهرها لعالم الخرافة ، بينما تنتمي في باطنها لعالمنا الواقعي، فليس الخرافى كتحول الإنسان إلى تمساح ، إلا تعبيرٌ مجازى عن صورته الداخلية ، وتجسيدها في إطار محسوس.

وتأتى صورة المقدس على مستويين، فى المستوى الأول يظهر غياب المقدس كمفجرٌ لأزمة العالم الروائى، وسببا فى عُقدها، وهذا الغياب يقوم على محورين الأول هو تغيب الصورة الحقيقية للمقدس ، كما هو الحال فى الحكاية الساخرة التى يزويها أبوجنزير - قبل مسخه - عن المشاجرة التى دبت بينه وبين زوجته بسبب صكوك الغفران. والآخر هو تغيب البعد الجوانى للإنسان ، وتقديس الأمور التى تتعارض مع فكرة المقدس نفسها، فالرواية تشير صراحةً لتقديس

الحديد، وتجعل من ظهوره سببا لصيد البشر والمتاجرة بهم ،
وبالتالى سببا لعقدة الرواية التى يمكن اعتبارها صرخةً فنيةً
ضد تحول الإنسان إلى آلة، واقتصاره من الحياة على وجه
واحد من وجوهها هو الوجه المادي، وفى الرواية نجد إدانةً
لكل الأماكن التى تعمل بالكهرباء لأنها " تخفى بأنوارها
الباهرة عالما شاسعا من القدرات الفذة الخفية، غير القادرة
على التجلى والتحقيق إلا فى فراغ عظيم ، مملوء بالعم
القمرى الخفيف " .(ص ٦٤)

والأمر يتكرر كلما اقتربنا من نهاية الرواية حيث يظهر
أبو جنزير كوريث لركام من الصلف والغطرسة والغرور، بينما
«الحضارة تتماهى فى صعودها الآلى الصلد تاركة خلفها
إنسانا يرتع فى خرائبه الداخلية فكرٌ همجي» (ص ٧٥) وتلك
الهمجية الداخلية هى التى تظهر فى صورة مسح فى هيئة
تمساح متعطش لسفك الدماء.

وفى المستوى الثانى يظهر المقدس كحلٍ للعقدة، وهنا
تقدم الرواية فضاءً واسعا للمقدس تتجاوز فيه بحميمية
شديدة ثقافات مختلفة فى نظرتها للمقدس، فهناك المقدس فى
الثقافة البدائية والذى يقوم على نظرة سحرية للعالم، وهناك

مقدس الثقافة الفرعونية التي يتداخل فيها الوثني مع التوحيدى، وهناك المقدس وفق الثقافة المسيحية ، والإسلامية، وهناك المقدس الذى لا يقوم على مبدأ دينى محدد بل على تقديس الطبيعة والاندماج على المستوى الجوانى فى عالمها على نحو ما نراه فى شخصية مروان. وكل تلك الثقافات فاعلة فى عالم الرواية، وتتوحد جميعها فى النظر للوجود نظرة واسعة، وعدم اختزاله فى قشرته الخارجية الصلبة.

وهكذا يظهر المقدس بوصفه حلا لحبكة الرواية، من خلال وجهين، فى الوجه الأول يظهر المقدس كقوة جبارة تكتسح المستهترين بها، كما هو الحال فى الحكايات المعروفة عن تدمير القرى الظالمة لنفسها، وهو ما يظهر فى الرواية فى صورة مياه عاتية تغرق مجتمع الرواية بالكامل، على نحو يذكرنا بحكايات الطوفان.

وفى الوجه الآخر يظهر المقدس كقوة رحيمة ، تمنح سبيل الخلاص من الحياة الضيقة المحدودة التى لا تناسب إمكانيات الإنسان الداخلية ، وتفتح أمامها فضاءات لا حدود لها ، وهو ما يظهر فى الرواية كنهاية سعيدة لعدد من شخصياتها، الذين انفتحوا على تجربة المقدس كل على طريقته.

٥ - المكان والمقدس :

تدور أحداث الرواية في مكان حدودى يقع بين مصر والسودان ، وتحديدًا شمال السد العالى مباشرة، وهذا هو المكان البطل فى الرواية، فغالبية أحداث الرواية تدور فيه، وتوجد أماكن أخرى ثانوية تظهر بشكل خاطف ، وهى مكان ميلاد وحياة أبى جنزير قبل مسخه، ويقع فى أوروبا، ومكان إقامة مروان وهو يقع فى مدينة كبيرة لا يتم تحديدها ، ويوجد ما يوحى بأنها القاهرة ، ومكان ميلاد وحياة الشيخ غريب قبل انتقاله لمكان أحداث الرواية، ولا توجد إشارة له، وعدم ذكر أسماء تلك الأماكن نراه مقصودا للتعبير عن أماكن نموذجية ، فالأول يعبر عن كل مكان عصرى حديث تقوم فيه الحياة على الجانب المادى فقط، والمكان الثانى يعبر عن تلك المدن التى فى طور الانتقال لمصاف المدن العصرية ، أما المكان الأصلى والمجهول للشيخ غريب، فيعبر عن كل مكان يجدر تركه لمن يسعى إلى رقيّه الداخلى وازدهاره الروحي، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى المكان فى الرواية كتجسيد لحالة إنسانية عامة ، واختيار موقع لأحداثها فى قلب إفريقيا، لا يعنى غياب هذا الإطار الإنسانى العام، فإفريقيا هى النموذج المثالى للضحية العصرية ، كما أنها

النموذج المثالى للحفاوة بالمقدس فى تجلياته المختلفة عبر
الثقافات المتنوعة.

والأماكن الثانوية وإن كانت تظهر بشكل عابر، إلا أنها
تلعب دورا فى بناء مغزى الرواية ، فمن خلالها تتجسد تلك
الحركة الجوهرية لتحقيق الخلاص وهى الانتقال من الخارج
إلى الداخل، أو التحرر من قيود المعتاد والمألوف ، سواء أتم
كرها وبدون وعى مسبق كما هو الحال مع أبى جنزير، أم
بوعى بضرورة التحرر من قيود المكان ، والدخول فى تجارب
جديدة تتفتح معها إمكانيات الإنسان الداخلية كما هو الحال
مع الشيخ غريب ومروان . مع اختلاف نهجهما .

وهناك مكان آخر هو واحة الطهر البدائى كما تسميه
الرواية، وهو مكان غير محدد عند منابع النيل، ويرتبط
بمشهدين ، الأول يأتى فى بداية الرواية ، ويتم استرجاعه
مرة أخرى ، وهو مشهد القبض على صائد البشر وتحويله
إلى مسخ ، والمشهد الآخر يأتى فى نهاية الرواية، وهو مشهد
الأمطار التى تسقط فى ذلك المكان وتنطلق بقوة لتغرق مكان
أحداث الرواية، ودور المكان هنا يختلف عن الأماكن الثانوية
السابقة ، فهو يجسد ذلك الاتصال بين البعيد الخفى ،
والقريب الظاهر، فما يحدث هناك يؤثر بقوة هنا.

والمشهدان السالفان يشكلان جنوراً الأحداث، ويدونهما لما كانت البداية ولا الخاتمة، كما أنهما يرتبطان بجنور سحيفة لعلاقة الإنسان بالمقدس ، فالحدثان يرتبطان بمعتقدات بدائية تقوم فى جواهرها على السحر، ولها جنورها السحيفة فى الوجود الإنسانى البعيد عن مكان الرواية، بينما تظهر المعتقدات فى مكان أحداث الرواية نتيجة مرحلة دينية متطورة، تبدأ بديانة مصر القديمة ، ثم المسيحية ، ثم الإسلام ، أى أن المكان يمثل جذرا لأحداث الرواية، وكذلك جذرا لموضوعها الجوهري والذي يدور فى فلك فكرة المقدس بشكل عام ، وبشكل خاص تلك العلاقات غير المنظورة التى تربط البعيد جداً بالقريب، أو البرانى السطحى ، بالداخلى الذى يبلغ من العمق درجة لا حد لها.

والمكان البطل فى الرواية يتم تصميمه بشكل ماهر، من حيث اختيار موقعه، أو تكوينه المعمارى، الذى يقوم على ثلاث طبقات تشكّل ثقافات مختلفة من حيث بعض المظاهر، ومتفقة من حيث الجوهر، فهو أولاً: يتكون من أثر لمعبد فرعونى ، يحيلنا إلى صورة المقدس فى مصر القديمة والتى يتداخل فيها الوثنى مع التوحيدى، والتفاصيل القليلة التى تقدمها

الرواية عن ذلك المعبد تجعل صورته متناغمة مع أحداث الرواية ، فهذا المعبد إن لم يكن مخصصا لعبادة الإله سويك الذى يتجسد فى هيئة التمساح، فإنه يحوى منحوتات تعبر عن ذلك الإله، وصورة التمساح فى الرواية تأتى على مستويين ، فهناك صورة التمساح كلجنة يصاب بها تاجر الرقيق، ويتحول بموجبها إلى ذلك الكائن الحيوانى المتوحش والأدنى مرتبة من الإنسان، وهناك صورة التمساح كحالة تعبر عن رقى الإنسان وتطوره ، كما هو الحال فى تحول الشيخ غريب بعد مجاهداته إلى تمساح ، والصورة التى يحملها المعبد للتمساح تربط ذلك الكائن بفضاء المقدس من ناحية ، كما تربطه بصورة جميلة تقوم على تدخل فن النحت لتحويل ذلك الوحش الكاسر فى أذهاننا إلى كيان مختلف يمتلى بالألفة والجمال .

وفى الرواية تلعب تلك التماسيح دورا فى تحول المسخ من فضاء اللعنة ، إلى فضاء المقدس ، ويتم هذا التحول من خلال تواصله مع تلك المنحوتات بداية من التأمل الخارجى المكثف، وصولا إلى التوحد معها على نحو يفجر حيوياتها ، ويجعلها تفارق مادتها الحجرية إلى هيئة حية تصل علاقتها بها حد التزاوج .

أما طبقة المكان التالية فتتمثل فى الدير المسيحى المقام

فوق المعبد مباشرة، والتي تكشف عن تداخلٍ عميق بين ثقافتين يكشف عن تناغمهما لا تنافرهما.

والروايةُ تقدم لنا تفاصيلَ ذلك الدير الفارق في الماء من الداخل ، وما جرى مع منحوتات التماثيل يجرى مع أيقونة القس الطاعن في السن ، وصور الرهبان التي تتحول هي الأخرى إلى أجسادٍ حية تلعب دورا في تحرُّر تاجر الرقيق مع بهيمته ، وتحوله إلى مقامٍ أرقى .

أما الطبقة الثالثة فتتمثل في عشة الشيخ غريب ، ونخلته ، والتي تحيلنا إلى الثقافة الإسلامية مع مسحةٍ صوفية ، لتشكل بذلك عالما لا ينفصل في الجوهر عن عالم المقدس في مصرَ القديمة، أو في الديانة المسيحية، وتُظهر عدةً روابط تؤكد هذا التجاورَ الحميم ، والروابط الممتدة بين تلك الطبقات الثلاث، فصورة الشيخ غريب تتداخل مع صورة القسيس تداخلا عجيبا، كما أن تحوله إلى تمساح يربطه بالمعبد الفرعوني، وتتناغم نخلته مع مسلة المعبد، فتلك النخلة تظهر في الرواية كعنصر مقدس ، يقوم على الثقافة الإسلامية التي تنظر للنخلة بوصفها " أخت سيدنا آدم ومنها يستحي الذكر" (ص ١٢) وهي نخلةٌ عجيبة خرجت من أرض صخرية ،

وبَلَّحُها دائم، وتَظْهَر نخلة الشيخ غريب كمكان مقدس فى أكثر من مشهد ، كما هو الحال مع مشهد " عارف الشاري " عندما نراه يلف حولها بإجلال ، ويكلِّمُها عن الإهانة التى لحقتُ به، ويميل عليها ويقبِّلُها ، ويطلب منها أن تساعدَه فى الثَّأْر من المسخ . (ص ٢٩)

وصورة النخلة هنا تذكُّرنا بأضرحة الأولياء فى ثقافتنا الشعبية، كما يتجانس قوامها الطولى مع مسلة المعبد الفرعونى ، ورمزية السماء التى تعبر عنها الأبراج والمآذن ، وفى الوقت نفسه لا يمكن فصلها فى ظل الدير عن نخلة مريم المشهورة.

ويرتبط المكان بالمقدس أيضا من خلال موقعه البينى بين الماء والصحراء المترامية، فالمكان هنا يتسم بالكثافة الشديدة، وفى هذا الفقر الجغرافى - كما نقرأ على لسان الشيخ غريب - يصبح الظاهر فى الواقع الملخص هامشيا وباهتا ، ومن المحتم فى هذا الكون الصغير أن يكون البناء داخليا، ومن اللازم أن يكون التشييد عظيما وقويا " (ص ٩)

وفى الفراغ الصحراوى الهائل ، يصبح الانفتاح على العالم ضروريا ، حيث لا ينفع النظام والتأسيس وفق أخيلة معدة من قبل، ومن هنا نجد مروان يؤكد وهو يتحدث عن

علاقته بالصحراء على ضرورة التمسك بالاحتواء ، والانفتاح
على كل الثقافات المبعثرة بها الرمال والروابي والجبال
والكائنات.

هكذا يتعامل مروان مع الصحراء باعتبارها مكانا
مقدسا، ويتعامل مع الصيد بوصفه شعيرة لها وقتها المحدد،
لا بالميقات الخارجى المعروف ، بل وفق ميقات داخلى معين ،
فهو لا يذهب إلى الصيد إلا عندما تداهمه نوبة سرية تدفعه
دفعا إلى الصحراء، وهذا السفر يعتبره حجاً للنقاء الربانى
الذى يجد فيه ذاته ونشوته، ورحيلا غامضا إلى ما لا يعرف
سره، والراوى يؤكد هذا المعنى من خلال عبارات كثيرة تضع
الصحراء فى إطار المقدس مثل الفضاء الربانى، الدخول فى
جلالة الصحراء ، وغيرها من العبارات .

وهذا الموقع البيئى لمكان الرواية يجسد فى رأينا صورة
الإنسان، الذى يتوسط بين عالمين ، الأول هو الظاهر الممتد
فى هيئة صحراوية مليئة بالصخور والكُتل الصماء، والمليئة
مع ذلك بالأسرار، والباطن الذى يمتد فى هيئة نهر عذب،
وهنا تقوم تجربة الإنسان على الرحيل فى الظاهر للوصول
إلى ذلك النبع الداخلى العظيم.

القَدَاسَةُ إذن هى البؤرة الأساسية التى تصب فيها عمارة

المكان الروائي، وهى تخضع لنوع من التصميم الذى يجسد المقدس فى فضاء رحب تتنوع فيه علاقات المقدس، وتتمايز، وفى الوقت نفسه تتجاوز بشكل حميم. وجميعها تصب فى نقطة واحدة ، هى عدم التقييد بالظاهر، أو الوجه المادى للحياة، والانفتاح على العوالم الروحية بتجلياتها ، وأسرارها المختلفة.

٦- السحر والرواية / السحر والكتابة :

يكشف عنوان الرواية " رقص إفريقى " عن مدخل ناجح لقراءة الرواية ، ويكاد يكون كبسولة مكثفة رغم بساطته تختزل عالمها .

والعنوان يتكون من كلمتين ، تأخذنا الأولى لفعل ، والآخرى لمكان، وقد تناولنا المكان فى موضع سابق ، ونقف هنا أمام الرقص كدال يجمع فى إطاره تلك الوحدة التى تجمع بين الفن، وتجربة المقدس، وأخيرا دالة السحر أيضا، لأن العنوان يشير إلى الحدث المفتاح الذى يحدد طبيعة الرقص هنا، وهو ذلك الرقص الطقسى الذى يجرى وفق معتقدات بدائية سحرية، ويتم بمعرفة ساحر القبيلة فى ظروف معينة ، ومنها إصابة المذنبين باللعنة، واستنزال

المطر ، وقد أقيم الطقسُ السحري في الرواية لعقاب تاجر الرقيق على جرائمه في حق الأبرياء، وذلك العقاب رغم قسوته إلا أنه يحمل صفحاً مبهماً يتكشف خلال الرواية، ويصب في رؤيتها التي تنتصر للباطن على حساب الظاهر. بما يعنى أننا أمام نوع من السحر لا يرتبط بالأذى، ويمكن وضعه تحت خانة السحر الأبيض الذي يواجه السحر الأسود . ويمكن وضعه أيضاً بموازاة الكذبة البيضاء التي تندرج تحتها الكتابة التي تقوم في جوهرها على التخييل والإيهام.

ولا يقتصر حضور السحر في الرواية على تلك التجربة التي خاضها تاجر الرقيق بعد أن تحول إلى تمساح، فهذا التحول السحري نراه يتحقق مع شخصيات أخرى مثل الشيخ غريب الذي يتحول إلى تمساح، ومروان الذي يتحول إلى طائر، وتلك التحولات وغيرها ترتبط فنياً بفكرة سحرية قوامها ما يُعرف بالسحر التشابهي الذي يقوم على مبدأ الجزء يساوي الكل ، أو أن قطرة الماء تشبه ماء النهر كله ، ويمكن أن تحل محله، فما جرى لتاجر الرقيق مثلاً ، يقتصر على البقعة المظلمة في داخله والتي تحول بموجبها من إنسان إلى وحش، وتلك البقعة هي التي تحولت إلى تمساح، وفي

الحقيقة هي لم تتحول بل ظهرت على حقيقتها في الصورة التي تجسدها بشكل واضح ، فالإنسان ماهرٌ عموماً في إخفاء تلك البقعة خلفَ مظاهرٍ ومساحيقٍ مختلفةٍ ، فيظهر الوحشُ الكامن فيه وهو يرتدى قناعَ الودود المسالم ، السحر هنا كشفٌ ، تماماً مثل الكتابة الإبداعية .

ويبدو الفعل السحري في ظاهره أليماً ، أما في حقيقته فقد أتاح لتاجر الرقيق فرصةً لكشف الوحش الذي يسكن في صدره ، كما أتاح له الفرصة كي يدخل في تجربة تنتهي بارتقائه ، وهذا في الحقيقة نورُ الفن أيضاً .

من هنا نفهم تداخل كلمة المبدع مع كلمة الساحر ، فالمبدع يُدخلنا إلى عالم خيالي ، يشبه العوالم السحرية ، ليضعنا في تجربة خاصة ، تتيح لنا اكتشاف الداخل الإنساني العميق ، وهو يورطنا عبر إيهاماتها المختلفة لنصبح مشاركين في الحكاية بشكل ما ، كما هو الحال عند التوحد مع شخصية من شخصيات الرواية ، على نحو ما شاهدنا عند الحديث عن الراوى والمروى عليهم ، والقراء في فقرة سابقة .

والسحر يظهر كثيراً في الرواية بوصفه أيضاً علماً كاذباً كما هو الحال في تفسير مجتمع الرواية لبعض الأمور التي لا

تدرك حقيقتها ، كما هو الحال فى نظرتهم للنخلة مثلاً ، أو الشيخ غريب بوصفه ساحراً ، وهو ما يتم دحضه فى الرواية عندما نعرف المعلومات الصحيحة ، أى أن الرواية لا تتبنى فكرة السحر عندما يقترب من منطقة نفوذ العلم ، أو مجاله ، بل تحتفى بنظرة معينة للسحر تربطه بالقدرات الإنسانية العالية التى يحملها الإنسان وتذهب هدرأ فى ظل إهمالها نتيجة هيمنة بُعد واحد على حياته وهو ما يظهر مثلاً عندما يقول مروان : " فتحت بوابات كوني الداخلى على اتساعها لأغزى ذلك الانحراف الراقى ، فتحت البوابات البعيدة فى أعماقى حتى أصل إلى آخر حدود النهر العذب الذى ينهمر بقوة حين أمارس التناسل المذهل مع العالم ، إنه السحر الذى ينهى بقوته الكتلة التى تربطنى بالمعتاد والطبيعى " . (ص ٣٦)

السحر هنا يرتبط بالخروج من المعتاد والمألوف ، وهو الفعل نفسه الذى تستهدفه الكتابة الإبداعية عندما تُدهشنا ، وتنقلنا من المعتاد والمألوف عبر وسائلها المختلفة ، وتفتح بواباتنا الداخلية ، وأغوارنا السحيقة التى يتراكم فوقها الغبار لفرط إهمالنا لها فى ظل سعيينا المحموم للوفاء بالمتطلبات المادية وحدها .

* رقص إفريقى - عصام راسم فهمى - الدولية للنشر والتوزيع - القاهرة -

. ٢٠٠٢

(٤) الشاعر والأسطورة والمقدس
قراءة في ديوان "واحد يمشى بلا أسطورة"
لأشرف البولاقى

الأساطيرُ فى أبسطِ تعريفاتها هى حكايات الأولين المقدسة ، وهى ترتبط بالشعر من حيث اللغة المحلقة ، وقوامها المجازى الذى يتداخل فيه الخيالى مع الواقعى تداخلا قويا، والكثير من النصوص الأسطورية التى فقدت قيمتها الدينية ما زالت تدهشنا كنصوص شعرية من الدرجة الأولى ، أو تمنحنا هذا الانطباع القوى بأن جنور الشعر تكمن فى الأسطورة، وترجع إلى تلك الفترة الزمنية البعيدة التى كان الشعر فيها وثيق الصلة بالكهانة والطقوس الدينية ، والحقيقة أن تلك الفترة المبكرة من الوجود الإنسانى لم تشهد فصلا بين الدينى والدنيوى كما هو الحال فى عالمنا المعاصر، وكانت الأسطورة وقتها الشكل الرمضى الذى صبت فيه المعارف المختلفة سواء أكانت دينية أم فلسفية أم علمية، إلا أن حركة البشرية بدأت تعرف الفصل بين تلك المجالات حديثا، حيث استقلت الفلسفة عن الأسطورة فى البداية، وبدأت تظهر كخصم مناوئ لها، وفى فترة لاحقة انفصل

العلمُ عن كليهما وصار هو الآخر مناوئاً للأسطورة، يُعِدّها عقبةً في طريقه، ويرفض كل تصالحٍ معها. ورغم قوته الكاسحة فإنه لم ينجح حتى تلك اللحظة في القضاء على الأسطورة، بل وصارت هيمنة العلم في عصرنا مدعاةً لظهور نزوع إنساني إلى الأشكال المناوئة للعلم بعد أن ثبت للكثيرين عجز العلم وحده عن تحقيق غايات الإنسان، وإشباع حاجاته التي لا تقف عند البعد المادي لكينونته.

وديوان "واحدٌ يمشى بلا أسطورة"، للشاعر أشرف البولاقى يأخذنا لعالم الأسطورة منذ العنوان الذى يثير أسئلة ترتبط بالأسطورة، وعلاقتها بالشاعر، ودلالة التجرد منها وحدوده، وغيرها من الأسئلة التى أراد الشاعر أن تتحرك فى أذهاننا قبل الولوج لعالمه. ونحن لا نستطيع الوقوف على تلك الدلالات إلا من خلال نشاطٍ نقدي يعتمد على المرافقة بين الشكل والمغزى، فكى ندرك المغزى ينبغى أن نستوعب الشكل، وكى نستوعب الشكل يجب التدقيق فى المغزى، فالشاعر لا يقدم لنا موضوعاً، بل حالة لا يتفصل فيها الشكل عن المحتوى.

والديوان عبارة عن قصيدة طويلة، الأمر الذي يكشف عن تجربة شعرية لا تقوم على اقتناص حالات شعرية مختلفة تجسّد اشتباك الشاعر مع محيطه في أوضاع وظروف متباينة، بل تقوم على معاشية حالة واحدة ثابتة، وممتدة في الزمن وتبلغ من الحدة درجة الحاجة إلى مساحة كبيرة كي يتمكن الشاعر من الاشتباك معها والخوض في تعقيداتها، ويرتبط طول القصيدة بعنصر الزمن فيها، فالذات الشاعرة تنتقل من الحاضر إلى الماضي البعيد وتستدعي قصة يوسف عليه السلام وفق آليات مختلفة، لنجد أنفسنا أمام أحداث جارية في الوقت الحالي لكنها لا تنفصل عن أحداث سابقة، والشاعر حين يطرح تجربته على هذا النحو فهو يخرجنا من إطار القصيدة كحالة إلى إطار القصيدة كمشروع، وطول القصيدة يذكرنا بتلك القصائد الطويلة التي كانت تُعلّق كما هو شائع على أستار الكعبة، ليتداخل الشعرى مع المقدس تداخلا واضحا، وهو تداخل أصيل كما يتجلى في نظرة المشركين للقرآن الكريم باعتباره قولا شعريا، وهو ما نفاه النص القرآني في أكثر من موضع، وهذا التداخل نراه أيضا في قصيدة البولاقى، وسوف نتوقف لاحقا مع طبيعته، ويعيننا

من طول القصيدة هنا هو كشفها عن مهارة الشاعر في البناء، والجهد المبذول في تصميمها والتحكم في مسيرتها من بدايتها إلى نهايتها، وهو أمر شاق يتطلب تركيزا كبيرا، ومعايشة طويلة، وهو مخفوف أيضا بمخاطر عدة، فالنص الطويل عرضة للترهل أكثر من النص القصير، ويمكن أن يصيبنا بالملل، أو يشعرنا بالافتعال، ولا بد أن نشعر بالإثارة منذ بدايته حتى نهايته، وإن لم يستحوذ علينا جماليا فلن يشفع له شافع.

تُرى كيف تم بناء تلك القصيدة الطويلة؟ وكيف صبها الشاعر في كتلة واحدة؟

(١) كثافة الشخصيات:

لقد اعتمد الشاعر على مجموعة من التقنيات من أبرزها إبداع عدة شخصيات تظهر بامتداد الديوان لتشكل عمودا فقريا له بجوار الذات الشاعرة، منها التاريخي كشخصية يوسف عليه السلام، وشخصية الأب التي تتداخل مع صورة يعقوب عليه السلام، ويتكرر ظهورها في الديوان حوالي عشرين مرة تتوزع على مواضع متفرقة.

وقد تكون الشخصية معاصرة كشخصية البنت، والتي تظهر في الثلث الأخير من الديوان لتصبح محورا له، الأمر

الذى يشير إلى أنها ولدت أثناء الكتابة، ولم تكن وليدة تصميم مسبق، بل جاءت لتلبى حاجةً جمالية ودلالية، وتمنح فرصةً للنفس الشعرى الطويل لاكتساب جرعة من الحيوية تُعينه فى مشواره الشاق والمعقد لطرح تباريحه ورؤيته فى إطار نصٍ محكم البناء.

كما يعتمد الشاعر على شخصية رمزية وهى شخصية البحر، التى تتجسد فى مجموعة كبيرة من الصور الحسية، وهكذا يظهر البحر فى أكثر من عشرين موضعاً متفرقاً بامتداد القصيدة/ الديوان ليلعب دوراً كبيراً فى ربط أجزاء القصيدة، فضلاً عن دوره فى إثرائها جمالياً ودلالياً.

وبالإضافة لتلك الشخصيات الرئيسة هناك شخصيات ثانوية كثيرة كشخصية الأم، والإخوة، والجنود وغيرها، وقد ساهمت كل تلك الشخصيات فى خلق حالة درامية كانت هى الداعم الأساسى لحياة القصيدة/الديوان.

وقد قامت تجربة الشاعر على حشد تلك الشخصيات فى جبهتين متصارعتين، فهناك جبهة الشاعر والبحر والبنت، وهناك جبهة مناوئة تحتشد فيها مجموعة من الشخصيات مثل امرأة الشاعر، وإخوتها، والجنود، والرواة، والشاعر

المتورط مع النظام إلى آخره، والجبهة الأولى تبدو الأقل من حيث الكثافة العددية، كما تظهر كموضع للقهر بأنواعه المختلفة، وشخصيات الجبهة الأولى يمكننا التمييز بين خصوصية كل منها ، لكنها تتحرك جميعا فى إطار معين ، وكأنها وجوه متعددة لشخصية واحدة، فصورة البحر مثلاً تظهر خلالها صورة الذات الشاعرة ، ويتجلى ذلك فى الخيوط الدلالية التى تمتد منذ بداية الديوان حتى نهايته، وعلى سبيل المثال يقول الشاعر:

” على مقهى ..

أفكرُ كيفُ يُمكنُنِي لقاءُ البحرِ ؟
يجلسُ هذه الأيامُ عندَ صديقةٍ

يتحدثانِ عن القصيدةِ

كيف يركضُ خلفها الأشرارُ

وهى فقيرةٌ ؟!

ويفكرانِ

هل البلادُ جريحةٌ ؟

والأنبياءُ هل اختفوا بعدَ الحرائقِ ؟

لم يكنْ

للبحر من قبلُ
اهتمامٌ بالتفاصيل الدقيقة
في حياة الأنبياء
لعلهُ مثلى يمرُّ بأزمة
أو ربّما يحتاجُ أن يتأملَ التاريخَ
أو يتتبعَ الثورات "

يُظهر البحرُ هنا في صورةٍ حسية يتجلى من خلالها في
هيئة إنسانية، كما يظهر تداخله مع المتكلم في النص عبر
أكثر من علاقة، فهناك الصديقة المشتركة، وهناك شاغلُ
القصيدة الذي يجمع بين الشخصيات الثلاث البحر والصديقة
والمتكلم، وهناك علاقة التشابه التي تتراءى للمتكلم والتي
تجمع بينها في إطار المرور بأزمة، والحاجة لتأمل التاريخ ،
وتتبع الثورات، وهنا يصبح البحر في القصيدة مرآةً تعكس
الذات، وتفتح الطريقَ لطرحٍ غير مباشر لجوهر انشغالاتها،
ولو نظرنا للخيوط الدلالية في المقطع السابق فسوف نراها
تضم -

١- الذات : التي تمر بأزمة عامة، تدفعها إلى تأمل التاريخ
وتتبع الثورات.

٢- القصيدة : الفقيرة التي يطاردها الأشرار، موضع
حفاوة الذات والعنصر الأساسي في تشكيل هويتها.
٣- البلاد الجريحة: موضع انتشار الحرائق المدمرة،
ومنبع أزمة الذات.

٤- المقدس: الذي يتمثل هنا في الأنبياء وتفاصيل حياتهم
الصغيرة، باعتبارها مجال الفعل الواعد بالخلاص.
وتلك الخيوط الأربعة تمتد منذ بداية الديوان حتى نهايته،
قد تتباعد تارة فنرى الخطاب يركز على خيط، ثم ينتقل إلى
آخر، ثم يعود إلى السابق، وهكذا، ورغم هذا التباعد الذي
يبدو أحيانا على المستوى الظاهر فإن تلك الخيوط تتداخل
لتصنع قوام القصيدة /الديوان.

وهكذا يلعب تعدد الشخصيات نورا كبيرا في منح
الشاعر فرصة لبناء المطولة، كما أتاح له الفرصة لصنع حالة
درامية نجحت في الخروج بالمطولة من محدودية الصوت
الواحد، ورتابته .

(٢) الحشد الاستفهامي :

بالإضافة إلى الشخصيات السالفة، اعتمد الشاعر على
مجموعة من الأساليب التي لعبت أكثر من دور مثل أسلوب

الاستفهام الذى تكرر ظهوره أكثر من ثمانين مرة، وهذا التكرار الأسلوبى صنع خيطا إيقاعيا داخليا لعب دورا مهماً فى بناء القصيدة، وأتاح للشاعر التحرك بخفة من خطوة إلى أخرى، كما أتاح له توريث المتلقى فى القصيدة ، فالسؤال لا يقدم معلومة مباشرة بل يفتح الباب لنشاط المتلقى فى صنع الحالة ، ومن هنا يصبح فاعلا فى النص بشكل ما، وتلك الفاعلية تعود بالنفع على النص لأنها تُثريه ربما بدلالات لم تكن فى حسابان الشاعر، ومن ناحية أخرى تساهم فى جعل النص حيا وقادرا على مواجهة خطر الملل حال تسريبه مع طول النص، وعلى سبيل المثال تبدأ القصيدة على هذا النحو:

لماذا

" قلتُ لامرأتى استريحى ؟

كان حدثنى الرواةُ

بأننى سأموتُ

بعد دقيقة خضراء

أو أوى إلى جبلٍ

فيعصمنى من الرؤيا "

السؤال هنا يلعب دورا تحفيزيا، فهو يثير فضول المتلقى لمعرفة الإجابة، لأنه يحيل إلى عالم النص وما يحمله من أحداث، وفي ظل انتظار المتلقى لإجابة ينعطف السياق إلى حدث آخر لا علاقة له ظاهريا بالحدث موضع السؤال، وهنا يكون انتظار الإجابة رابطا يشد المتلقى لتابعة خطوات الشاعر، وفي ظل حالة الانتظار يصبح المتلقى متورطا في السؤال عن العلاقة بين نقطة البدء وحديث الرواة في الماضي، وأخيرا يحيلنا السؤال إلى متكلم لا يلقننا معلومة، بل هو يسترجع كلامه ليتأمله، فغايته هي توريطننا في عالم النص لا نقله، وتوالى الأسئلة يؤكد هذا باستمرار، والأمر لا يقتصر على المتكلم في النص، بل كثيرا ما تظهر شخصيات النص في حالة سؤال، أو تفكير، الأمر الذي يجعل السؤال لا يلعب دورا جماليا في بناء النص فقط، بل دورا أساسيا في رسالته والتي تهدف - من ضمن ما تهدف - إلى ترسيخ السؤال كقيمة ضرورية في ظل عالم تهيمن عليه الأكاذيب والمؤامرات.

والشاعر لا يكتفى فقط بإثارة الأسئلة بل يسعى إلى تقديم إجابات، لكنها تأتي هي الأخرى في هيئة الأسئلة، ومن ثم تكتسى بلمسة جمالية لا تحظى بها الإجابة المباشرة،

فالإجابة بالتساؤل لا تضع حداً نهائياً تقف الدلالة عنده كما
هو الحال في الإجابة اليقينية أو التلقينية المغلقة يقول
الشاعر:

" أنا مَنْ أنا ؟

هل فاتحُ ؛

فأدُسُّ أشواقى بعيداً

عن بنات النيل ؟

أم أنا شاعرٌ

أخفى وراء الحرفِ

ثاراتٍ وثورات ؟

أدكُّ بها المواسمَ والبلادَ ؟ "

وقد تَظهرُ الإجابة بشكل مباشر، محكمةٌ بإطار يقينى
مغلق، لكن ظهورها لا يأتى طيعاً مريحاً، وعلى سبيل المثال
يتساءل الشاعر:

" هل قالت التوراةُ شيئاً عن أبى ؟

أنا يوسف

وبعد مرورِ أحدَ عشرَ سطراً يعود الشاعر ليسأل :

" هل قالت التوراةُ شيئاً عن أبى ؟

فى البدءِ كان البحرُ قديساً
وبعد صفحات طويلة نقرأ :

أبى

.. لم تذكر التوراة غير بكائه "

النص هنا يقدم إجابةً حاسمة جازمة عن السؤال، لكنها
تأتى متأخرة جداً، فلماذا لم تأت منذ البداية، بل لماذا كان
السؤال أصلاً؟

على المستوى الفنى يلعب السؤال هنا دوراً فى بناء
النص، فبدايةً من ظهوره الأول، ثم تكراره، وصولاً إلى
الإجابة يصبح خطاً ممتداً فى نسيج القصيدة، كما يلعب
دوراً فى إثارة المتلقى الذى يتطلع لإدراك العلاقة التى تربط
الأب بالتوراة، وعلى المستوى الدالى يقدم الشاعر مفتاحاً
يبدد الإبهام الذى ينتابنا ونحن نفكر فى العلاقة بين الأب
والتوراة، ويتمثل هذا المفتاح فى قوله " أنا يوسف"، وهنا
ينفتح ذهنٌ على صورة يعقوب عليه السلام ، وتمتلئ
بتفاصيل كثيرة، لكن صيغة السؤال تبدو أمراً من الإجابة
التي نتوصل إليها، والتي يمكن تلخيصها فى عبارة مغلقة "
نعم قالت التوراة شيئاً عن والد يوسف" وتلك الإجابة تبدو

ساذجة لأنها تفترض سذاجة السؤال، فالوالد في التوراة يختلف عن الوالد في القصيدة، ويتبدد شعورنا بسذاجة السؤال عندما يتكرر مرة أخرى في سياق مختلف، وهكذا يلقي السؤال بنا - إلى حين - في فضاء مفتوح يحفرنا على مواصلة المتابعة، وعندما نلتقي بإجابة النص على السؤال تصبح كل التفاصيل التي استدعاها ذهن بلا جدوى، لأن الإجابة تستبعد كل التفاصيل وتقتصر على أمر واحد فقط هو بكاء الأب، وتتأخر تلك الإجابة كثيرا لأن التفاصيل التي لا جدوى منها بالنسبة إلى رؤية الشاعر تلعب دورا آخر هو وضعنا في سياق معين قوامه أجواء القصة المعروفة، وتلك الأجواء يستثمرها الشاعر جماليا في توصيل رسالته.

(٣) التكرار و التعجب :

وبالإضافة إلى كثافة الأسئلة في الديوان تأتي كثافة التعجب، حيث تتكرر علامة التعجب أكثر من خمسين مرة، لتلعب بذلك أدوارا مشابهة لأدوار الأسئلة، ومن أهمها ظهور المتكلم بشكل يتساوى فيه مع المتلقى من حيث عدم إدراكه لسر المشهد الذي يطرحه، ومن ثم فهو يورط المتلقى أكثر في إنتاج الدلالة، والاندماج في عالم النص، كما أن التعجب يلعب

نورا آخر فى بعض المواضع كالسخرية ، كما هو الحال فى وصف أكاذيب الرواة بالنبل، وهو فى كل الأحوال يُثرى النص جماليا ويساهم فى إنقاذه من الرتابة، ويولد إيقاعا داخليا خفيا، ويوفر الفرصة لعدم الفرق فى التفاصيل التى لا ضرورة لها، والانتقال بخفة من مقطع إلى آخر، لأن الهدف هو نقل حالة شعورية، واستيعابها ككل هو الذى يُفضى بنا لإدراك سر الكثير من المواضع التى تنتهى بعلامة التعجب، أما الخوض فى كشف السر بشكل مباشر فمن شأنه أن يصيب القصيدة بالترهل ويُفقدتها توهجها الشعري، أو يحولها لمادة تلقينية لا تتجاوز السطح إلى الأعماق.

ولا يتوقف التكرار عند الاستفهام والتعجب، بل يمتد إلى تكرار كلمات مثل التوراة، أو جمل مثل " سأموت بعد دقيقة " ليلعب هذا التكرار نورا إيقاعيا ، كما يلعب نورا فى بناء النص وربط أجزاءه، خاصة وأن الشاعر كثيرا ما ينتقل انتقالات مفاجئة ، حيث يضع المتلقى أمام صورة، أو حالة معينة، ولا يواصل مسيرته بل ينتقل إلى صورة أو حالة أخرى على نحو يكسر السياق دون إشباع المتلقى.

(٤) الخطاب النبوى :

- يظهر الخطاب النبوى من خلال ارتداء بطل القصيدة

لقناع يوسفَ عليه السلام. ويتوحد القناع مع أنا المتكلم بشكل واضح من خلال صيغة "أنا يوسف" التي تتكرر في أكثر من موضع، كما يظهر من خلال تكرار تفاصيل قصة يوسفَ عليه السلام في مواضع كثيرة، ولا تأتي تلك التفاصيل متطابقة مع سياقها المعروف، بل يضعها الشاعر في سياق مختلف تماماً، فالشاعر لا يهدف إلى ترصيع ديوانه بتلك التفاصيل، بل يوظفها لخدمة القصيدة، ومقياسُ التعامل مع تلك التفاصيل يخضع لرؤية الشاعر وطبيعة العالم المطروح في الديوان، فالجوءُ إلى شخصية يوسفَ ينبع من خلال تفاصيل ذلك العالم يقول الشاعر:

"أنا يوسفُ :

مذُ قالت امرأتى لإخوتها

- اقتلوه ! -

إن اتحاد أنا المتكلم مع يوسفَ يُولد في زمن معين، ومن خلال حدث معين، هو التآمر على قتله، أو الشروع فيه، وهو الحدث الذي يربط مصير المتكلم بمصير يوسفَ من حيث التشابه لا التطابق، ويظهر التأكيد على ذلك من خلال العناصر المنفذة للمؤامرة، فهم إخوةُ امرأته، لا إخوته بخلاف

القصة المعروفة، وعلى هذا النحو تمضى استدعاءاتُ الشاعر لتفاصيل قصة يوسف، فالشاعر يستفيد من أجواء القصة في ذهن المتلقي، لكنه ينحرف بتلك التفاصيل من سياقها المعروف إلى سياق آخر يرتبط بعالم النص وما يتخلله من صراعات تنتمي للحاضر، والاستدعاء على هذا النحو يلعب دوراً جمالياً، ولا يتوقف عند هذا الدور بل يساهم في بلوغنا لجوهر الأزمة المطروحة في الديوان، وذلك بالتأكيد على عمقها التاريخي، فهي وليدة تراكمات الماضي، والشاعر يحيلنا في مواضع عدة للتوراة كمصدرٍ للتفاصيل المستدعاة، رغم وجود تلك التفاصيل في القرآن الكريم، وتلك الإحالة تبدو مقحمة، فلماذا يحيلنا الشاعر للتوراة ما دامت تلك التفاصيل موجودة في مصدرٍ هو الأقرب إلى المتلقي، وهو القرآن الكريم، خاصة وأن تلك التفاصيل المستدعاة لا تخرج عن الوارد في سورة يوسف؟

إن الحديث عن التوراة هنا لا يرتبط بسياق القصة بقدر ارتباطه بأزمة العالم المطروح في القصيدة، والشاعر يوجز لنا سرّاً تلك الأزمة في مشكلتين هما التأويل والتطبيع يقول الشاعر :

" كان البحرُ
قبلَ فضيحة المنفى وجودياً
يرانى واحداً الذُكرى
ويعرفُ إخوتي
وطلاء منزلنا القديم
وفكرة أولى عن النيل المقدس
والفرات
لعله مثلى تأول مرة
أو حدثت امرأة عن التطبيع "

ينعكس هنا حال بطل النص من خلال مرآة البحر، فالبحر يتعرض للمنفى الذى يوازى تعرض المتكلم للقتل، وكما ارتبط القتل بميلاد البطل فى هيئة يوسف، يرتبط المنفى هنا بالتأويل، والتأويل يلعب دوراً مهماً فى قصة يوسف، وكذلك الأمر فى حكاية بطل النص أيضاً، وعلى هذا فآزمة التأويل لا ترتبط بزمان النص، ولكنها قديمة جداً، وهنا تصبح التوراة نموذجاً مثالياً لتلك الآزمة، بينما تصبح صورة يوسف كما جاءت فى القرآن نموذجاً مثالياً للبطل كما يراه الشاعر، وعلى هذا لا يصبح تكرار لفظ التوراة مقحماً لأن التوراة ترتبط بآزمة النص لا بتفاصيل الشخصية المستدعاة.

أما المشكلة الأخرى وهى مشكلة التطبيق فتكشف عن عنصر أساسي فى الصراع وهو الكيان الصهيونى، وعلى هذا يكون التأويل هو جوهر الأزمة داخليا، والكيان الصهيونى هو جوهر أزمته خارجيا، والمشكلتان متداخلتان لأن الكيان الصهيونى أيضا يتغذى على تأويل معين للنص المقدس ، ومن هنا يصبح استدعاء القصة لا يلعب دورا جماليا فقط، بل هو جزء أساسي من صميم رؤية الشاعر وجوهر الصراع فى عالم النص.

(٥) الخروج من الأسطورة:

هنا يمكننا الرجوع إلى كلمة الأسطورة فى عنوان الديوان كمفتاح يقدمه الشاعر ليشير إلى جوهر التجربة، وكلمة الأسطورة تتكرر فى متن الديوان ثلاث مرات، والعنوان عبارة عن سطر مأخوذ من المتن بتصرف يسير لا يخلو من دلالة حيث يقول الشاعر :

" أنا واحد "

أمشى بلا أسطورة

وأخاف من كتب النحاة !

ومن حديث الأنبياء عن القيامة ! "

لقد تغيرت الصيغة تغيرا طفيفا عندما انتقلت من المتن إلى العنوان، ويتمثل هذا التغير في حذف ضمير المتكلم " أنا"، واستبدال ألف " أمشي" بياء، لتصبح "يمشي"، ويظهر دال الأسطورة في العنوان محملاً بأهمية خاصة ، فهو يجذب اهتمامنا أكثر من الكلمات الأخرى، فكلمة أسطورة تستدعي عالما خاصا يرتبط في أذهاننا بالإثارة والسمو عن العادى والمألوف، بخلاف كلمة "واحد" أو "يمشي"، كما أن الإثارة تنتج من كون كلمة أسطورة تجعل العنوان يأخذنا إلى فضاء مفتوح يثير تساؤلات ولا يقدم تقريرا مغلقا ، لأن الكلمة لا تقدم نفسها بوضوح ، والباحث المختص يعرف أن كلمة الأسطورة ليست من الكلمات الهينة بل أثارت - وما تزال - تثير الجدل، وكذلك المتلقى العادى لا يستطيع أن يتلقى الكلمة بشكل واضح تماما، ونحن نعرف أن الشاعر عندما يستخدم الكلمات كثيرا ما لا يتوقف عند الدلالة المألوفة للكلمة، بل يمكن أن يضعها فى سياق يجعل لها دلالةً تبتعد عن الدلالة الشائعة لها، وكل ذلك يجعل عنوان الديوان مثيرا من ناحية، وكاشفا من ناحية أخرى عن منطقة مهمة فى الديوان، ومن ناحية ثالثة يشير أيضا إلى نهج الشاعر فى تبنيّه تكتيكا

يضع النص فى إطار مفتوح ، لا يقدم نفسه طواعيةً ، بل يتطلب نشاطا موازيا من المتلقى ، والشاعر يعول كثيرا على ذلك النشاط فى سد ثغرات معينة يتركها قصدا.

وإذا كانت الأساطير فى أبسط تعريفاتها هى حكايات الأولين المقدسة، فإن دال الأسطورة فى الديوان يقترب من المعنى المعجمى للأسطورة بوصفها مرادفا للأباطيل والأكاذيب التى تُنسج لأهداف معينة وتلحق بالنص المقدس، وفى هذا الإطار تأتى التوراة كنموذج مثالى لتدخل الجهد البشرى فى النص المقدس، فمن الثابت دخول عناصر ثقافية أسطورية لمتن التوراة، وقد تكرر هذا الأمر فى الثقافة الإسلامية من خلال الأساطير التى دخلت بعض كتب التفاسير، أو وضعت فى صورة أحاديث نبوية، ومهما كان الهدف من نسج تلك الأساطير فإنها تبقى فى النهاية أثرا بشريا يكتسب هوية مقدسة، وهذا الأثر البشرى قد يكون حكيما لكن حكمته ستظل فى النهاية مرهونة بالقُدرة البشرية وظروفها التاريخية والثقافية، ومع تغير تلك الظروف يمكن أن تفقد تلك الحكمة قيمتها بينما تبقى النظرة التى تقدسها، وهكذا نجد أنفسنا أمام مقدس كاذب يجدر الفرار منه، وهذا

الفرار ينسحب بالضرورة على الجماعة التي تتوحد بالأسطورة، وترى في الخروج على الأسطورة خروجاً عليها.
(٦) حضور المقدس:

إن حضور المقدس في الديوان يبلغ من الكثافة حدّ ذهابنا للقول بأن التجربة في جوهرها تقوم على فكرة تأويل المقدس وما يرتبط بها من تداعيات سياسية واجتماعية وتأتى كلمة التأويل صراحةً في عدة مواضع، كما تكثر المظاهر التي تحيلنا إلى المقدس، فالتقديس يأتى صراحة من خلال مفردة كمفردة "قديس"، أو يظهر بشكل سلبى من خلال مفردة كمفردة "كافر"، أو من خلال حضور كتابات مقدسة مثل "التوراة" التي تتكرر عدة مرات، والتناص مع القرآن الكريم الذى يتكرر أيضاً في مواضع كثيرة، كما يظهر المقدس من خلال حضور شخصيات مقدسة بشكل مباشر مثل الأنبياء، والمسيح، ويوسف عليهم السلام، وبشكل غير مباشر كيعقوب، ونوح، وموسى عليهم السلام، وذلك من خلال التناص مع آيات تذكرنا بهم، كما يظهر المقدس من خلال أماكن أو أفعال تتسم بالقداسة مثل الكنائس والصلاة.

وظهورُ المقدسِ في الديوان يرتبط دائماً بحالة صراع
تتولد عنها أحداثٌ أليمة كالقتل، والصلب، والحرق، والنفي،
ويُظهر ارتباطُ رؤية القصيدة بالمقدس في الكثير من الصور
أزمة المقدس يقول الشاعر مثلاً :

" أجراسُ الكنيسة في بلادى
لا تدقُّ لعاشقيها ! "

إن أكثر الحالات الإنسانية اتصالاً واندغاماً هي حالة
العشق ، لكن تلك الصورة تقدم لنا أمراً معكوساً ، لتظهر
حالة انفصال بين المكان المقدس وعشاقه، وهي علاقة غير
طبيعية ترتبط بمكان بعينه وهو بلاد الشاعر، لا كل البلاد.
وهذا الأمر نراه في صورة أخرى يقول الشاعر:

" سوف نقرأُ

- في مساءٍ ما -

مُعلِّقةٌ

ونفتحُ قلبنا

لمجاهدٍ صلبوه

أو لمُحرَّقٍ "

دال المجاهد هنا كالعاشق في الصورة السابقة، وهو

يكتسب هويته من التحامه بالمقدس التحاما قويا، فبدون اتصاله بالمقدس لا يصبح مجاهدا، ومن ثم فهو يستحق الحفاوة في ظل مجتمع يحتفى بالمقدس، لكنه هنا لا يجد سوى الصلب والحرق، وحالة الصلب تطالعنا في أكثر من موضع، فنراها ترتبط بالجزء المنير في حياة المتكلم كما في قوله "كواكبى مصلوبة". كما نراها كمصير محتمل له كما في قوله "ربما سنموت مصلوبين لا يدري بنا الشعراء"، كما نرى الصراع في علاقة الأنبياء بالمكان :

"... والأنبياء تفرقوا

ما بين منفي هناك ،

وبين معتقل هنا ،

ومهاجر !! "

المقدس إذن يرتبط ارتباطا وثيقا بأزمة البلاد ، ومن هنا يصبح الإمعان فيه إمعانا في سر تلك الأزمة، ووسيلة للخروج منها:

" لم يكن للبحر من قبلُ

اهتمام بالتفاصيل الدقيقة

في حياة الأنبياء

لعلّه مثلى يمرُّ بأزمة
أو ربّما يحتاجُ أن يتأمّل التاريخَ
أو يتتبع الثورات "

ونلاحظ هنا اقتصارَ البحثِ على التفاصيل الدقيقة في
حياة الأنبياء، ونحن نعرف أن تلك التفاصيل كانت من أبرز
الأبواب التي دخلت منها المادة الأسطورية إلى رحاب المقدس،
فلم يذكر القرآن الكريم كل تفاصيل حياة الأنبياء، الأمر الذي
جعل الرواة يتطوعون للبحث عن تلك التفاصيل، فيعتمدون
على ما يُعرف بالإسرائيليات، أو اعتماد حكايات متداولة
ومجهولة المصدر لتكتمل صورة الأنبياء المقدسة بتفاصيل
بشرية غير مقدسة، والنص يأخذنا إلى ذلك بوضوح:

"ربّما ستشيرُ

- ناحية الجنّة - البنتُ

لو فعلتُ ؛

سأنجو من أكاذيب الرواة "

وهكذا ترتبط مِحنة البحر هنا، وكذلك بطل القصيدة ،
بمحاولة البحث في سر أزمة البلاد، وعلاقتها بالموروث
البشرى المقدس:

" فى البدء كان البحرُ قديساً
يفكرُ فى حُلُولِ للخروجِ من المُصيبةِ
(سوفَ تسألُننى البلادُ عن المُصيبةِ)
(سوفَ يسألُننى الجنودُ عن المُصيبةِ)
لم يجدُ حلاً فقالَ لنفسه :
- أنا كافرٌ ... !

ورائى الشعراءُ
يعتقدونَ فى الأخرى
ويعتبرونَ منقايَ

انتصاراً للإله وللقصيدة "

يقوم النص هنا على ثنائية القديس الكافر، واجتماع الصفتين المتضادتين هنا يرتبط بثنائية زمنية ، تتمثل فى زمن البدء وزمن الختام، وتظهر القداسة فى زمن البدء ناصعة لا تشوبها شائبة، بينما تظهر فى زمن الختام مأزومة بسبب انقسام زمن الختام على مكانين مختلفين هما الوطن والمنفى، وانشقاق الجماعة إلى جبهتين متصارعتين، جبهة الجنود وما ترمز إليه تلك الكلمة كالقوة والسلطة والهيمنة ، وجبهة الشعراء التى ترمز للجمال والوعى والثقافة والحكم بواقع

مختلف لا قهر فيه ولا تُخلف، وهذا الانقسام يؤدي إلى نظرتين مختلفتين للمقدس، نظرة الجنود التي توظف المقدس ليخدم استقرارها، ونظرة المثقف الذي يسعى إلى تحرير بلاده من خلال تحرير المقدس من الزوائد البشرية التي علقت به من جرأء توظيفه لخدمة مصالح معينة، ومن هنا تصبح كل حركة باتجاه تحرير المقدس حركة مضادة للسلطة أو السلطات الراسخة، ومن ثم يصبح الفاعل في نظر الجنود كافرا جديرا بالنفى والقتل، وفي نظر الشعراء قديسا ينتصر للإله والحياة في الوقت نفسه.

(٧) الفرد والنموذج:

إذا كانت القصيدة منذ العنوان تضعنا أمام حالة فردية، كما تشير كلمة "واحد"، إلا أن الفردية في الديوان لا ترتبط بحالة مفردة، بل بنموذج، فهذا الذي يطالعنا بوصفه واحداً يمشى بلا أسطورة، لا نراه في الديوان يقف وحيدا، أو يطرح عالما خاصا به، فهناك شخصيات أخرى يلتحم بها، ليصنع جماع تلك الشخصيات نموذجا عاما، ومن خلال سلوك تلك الشخصيات في الديوان يمكن وضعها في إطار نموذج معين هو نموذج "المثقف الثوري الحر" والذي يتحرك

فى مجالين متداخلين الأول ثقافى ، والآخر سياسى ، ونراه بامتداد القصيدة / الديوان فى حالة صراع دائم مع الجماعة التى ينتمى إليها ، وهو صراع مأساوى، يقوم على هزيمته أو هزائمه، وعناده فى الوقت نفسه على مواصلة المعركة التى تبدو خاسرة.

وكلمة أسطورة تشير إلى طرف الصراع الآخر وهو الجماعة التى ينتمى إليها بطل القصيدة ، فالأسطورة شكل ثقافى يعبر عن جماعة ، ويكشف عن طبيعة نظرتها للعالم، وعندما يتجرد الفرد من هذا الشكل ، يدخل بالضرورة فى صراع هائل مع الجماعة التى تقدر الأسطورة ، وتنظر للخارج عن إطارها باعتباره العدو الأكبر، لأن الخروج عن النظام الفكرى المستقر يهدد الكيان القائم بانقلاب جارف ، تختل فيه الموازين الثابتة ، وتنهار معه أمور وأمر، فيُحرّم المستفيد من فائدة يريدّها أبدية ، ويتجرد المتميز من ميزات متوارثة، ويتحول الهامشى أو الأدنى إلى الصدارة ، ويبرز على السطح ما حكم عليه بالسقوط فى القاع.

ودلالة كلمة أسطورة فى الديوان تحيل إلى نظرة تقليدية للعالم، نظرة متوارثة وراسخة ، وجامدة ، وتعبر عن كسل

النشاط العقلانى ، وانتماء الجماعة إلى عصر أسطورى بعيد ، لا إلى العصر الذى تعيش فيه بتحدياته المختلفة ، وإمكانياته الهائلة التى فرضت بالضرورة نظرةً مختلفة للعالم ، فنظرة الفلكى القديمة النابعة من تطلعه وتحديقهِ فى النجوم مستخدماً عينيه ، أو حتى منظارا بدائيا ، تختلف عن نظرة الفلكى الذى يعتمد على الأقمار الصناعية ، والمراصد الهائلة ، وكذلك نظرة الطبيب للمرض التى تعتمد على استخدام خبراته الشخصية مع الأمراض ، تختلف عن نظرة الطبيب الذى يعتمد على ألوان وأشكال من الأشعة والتحليل وكل تلك المتغيرات تحتاج إلى نشاط عقلاى هائل ، يقوم على حوار متواصل مع المستجدات ، ومرونة دائمة تسمح بنبذ العناصر المعطلة ، أو التى اكتشفَ الوعى النقدى بطلانها .

من هنا يصبح السير بلا أسطورة فى الديوان تجسيدا للخروج من حالة ثقافية قوامها الجمود والتحجر ، يلعب فيه التقليد دور البطولة . إلى حالة ثقافية قوامها المراجعة والتساؤل ، ويلعب فيها الوعى النقدى دور البطولة.

لقد جسّد النصُّ نموذجا معينا ينبع من واقعنا المتأزم ، هو نموذج المثقف الحر باعتباره منقذا ومخلصا ، وقد وجد

الشاعر فى شخصية يوسفَ عليه السلام تحقّقا تاريخيا لهذا النموذج ، ومن هنا كانت تلك الشخصية رمزا محوريا فى القصيدة ، لا يكف عن التحليق فى أجوائها بجناحيه المعرفى والجمالى ، فهو من ناحية رمز للكشف والتعبير والنشاط العقلانى ، ومن ناحية أخرى رمز للجمال والمُشاعر الإنسانية النبيلة والخلاقة . وكما كان هذا النموذج التاريخى منقذا من الهلاك المحقق فى مصر القديمة ، يبدو بطل القصيدة منقذا من الهلاك المحقق فى مصر الحالية.

إن بطل القصيدة يحمل هويةً شعرية واضحة ، فهو شاعر بالدرجة الأولى ، وقد يبدو هذا الأمر مثيرا للتساؤل ، فالهوية الشعرية تقوم على الانفعال ، والخيال ، والرمز ، واللغة المجنحة ، وغيرها من الأمور التى تبدو بعيدة عن النشاط العقلانى ، بل ومناقضة له . فكيف يكون المرء شاعرا وعقلانيا فى الوقت نفسه؟

هذا التساؤل فى تقديرى ينبع من وعى قاصرٍ بالشعر ، فالشاعر وإن كان مخلوقا جماليا بالدرجة الأولى ، فإنه وبالدرجة نفسها مخلوقٌ معرفى ، ولا توجد قصيدة - خاصة لو كانت مطوّلة - بدون نشاط عقلانى كبير ، يلعب دورا

أساسيا فى بناء النص وما يتطلبه من تنظيم وترتيب وحرص
على إيقاع معين وهكذا ، ومهما كان النص الشعري موعلا
فى الخيال فهو يحتوى على قدر كبير من العقلانية التى تشد
الخيال إلى الواقع وإن كان بشكل خفى ، فالخيال هنا ليس
حرا تماما كما قد نتوهم ، إنه خيال محسوب بعناية ودقة
بالغة ، ومن هنا فالقصيدة الجيدة تثرى نشاطنا العقلانى
أكثر بكثير مما نتخيل ، وهى تثرىه بشكل فريد وسحرى ،
ومن ثم فلا تعارض بين العقلانى والشاعر ، ولا وجود لإنسان
يعرف العقل ولا يعرف الشاعر وإلا فهو آلة صماء ، ولا وجود
لإنسان يعرف الشاعر والخيالات ولا يعرف العقل ، وإلا
فهو مجنون ، وقيمة الإنسان الحقيقية تقوم على تكامل العقل
والوجدان .

* أشرف البولاقى - واحد يمشى بلا أسطورة - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - سلسلة إشرافات أدبية - ٢٠٠٨ .

(٥) السرد والخرافة والمقدس قراءة فى رواية (بغل المجلى) لعبد الجواد خفاجى

يتداخل مصطلح "الأسطورة" مع مصطلح "الخرافة" تداخلا قويا ، ومن الصعب - كما يقول فؤاد زكريا - أن يضع المرء فاصلا دقيقا بين الأسطورة والخرافة، ولكن لو شئنا الدقة لقُلنا إن التفكير الأسطورى هو تفكير العصور التى لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد، أو لم يكن قد انتشر إلى الحد الذى يجعل منه قوة مؤثرة فى الحياة ، فالأسطورة كانت تقوم بوظيفة مماثلة لتلك التى أصبح يقوم بها العلم بعد ذلك ، وكانت هى الوسيلة الطبيعية لتفسير الظواهر فى العصر السابق على ظهور العلم. أمّا التفكير الخرافى فهو التفكير الذى يقوم على إنكار العلم ورفض مناهجه، أو يلجأ فى عصر العلم إلى أساليب سابقة على هذا العصر" (١).

معنى هذا أن الأسطورة تحتل مكانة أفضل من مكانة الخرافة ، فهى كانت مبرزة كأساس نظرى للحياة فى ظل

غياب العلم ، أمّا الخرافة فهي غير مبررة لأنها تحيا في عصر العلم ، وتحاول أن تجاريه في مواجهة المشكلات مجاراة الجمّل للطائفة.

والخرافة ليست سوى مظهر لعناد الأسطورة، واستمرار حضورها في العصر التالي لعصرها. للقيام بالدور نفسه الذي كانت تقوم به أيام مجدها، ولا يبدو هذا الفارق كافيا للدكتور فؤاد زكريا والذي يشير إلى أن " هذا التحديد للفارق بين لفظي "الأسطوري" و "الخرافي" ليس دقيقا كل الدقة، ولكنه يفيد على أية حال في التمييز بين هذين اللفظين اللذين يختلطان في كثير من الأحيان في أذهان الناس ، ونستطيع أن نضيف إلى ذلك فارقا آخر، هو أن الأسطورة غالبا ما تكون تفسيراً متكاملاً للعالم أو لمجموعة من ظواهره، على حين أن الخرافة "جزئية" تتعلق بظاهرة أو حادثة واحدة . ففي العصور البدائية والقديمة كانت الأسطورة تمثل نظاما كاملاً في النظر إلى العالم والإنسان، وكان هذا النظام يتسم في كثير من الأحيان ، بالاتساق والتماسك الداخلي. أمّا الخرافات فتتعلق بالتفاصيل ، وهي قد تكون متعارضة أو متناقضة فيما بينها، لأن أحدا لا يحاول أن يوفق بين

الخرافات المختلفة ويكون منها نظاما أو نسقا مترابطا ، ومع ذلك فمن الواجب أن نعترف بأن اللفظتين تستخدمان في أحيان كثيرة بمعنى واحد أو بمعنىين متقاربين" (٢).

هكذا يمكن النظر للخرافات بوصفها بقايا أسطورية، ظلت حية عبر الزمن ، وإذا كانت الأسطورة تجمع بين الدين والعلم، فإن الخرافة تقتحم حياتنا رغم تجردها من العلم والدين معا.

ما يعنينا هنا أن نظرتنا للأسطورة أو الخرافة هي التي تحسم الأمور، هي التي ترفع المكانة إلى حد التقديس، أو تخفضها إلى حد السخرية، فأسطورةٌ مصرية بالنسبة للمصريين القدماء نصٌ مقدس ، وبالنسبة لنا الآن لا تعدو أن تكون مجرد نص أدبي منزوع القداسة، وإن اشتمل على حكمة عميقة، وإن كانت الخرافة تتداخل مع الأسطورة تداخلا شديدا، إلا أنها تبقى في النهاية أقل جمالا ، وأكثر بُعدا عن العقل من الأسطورة.

كيف يقوم العمل الفني على الخرافة؟ وكيف ترتبط الخرافة بالمقدس ؟ وما هو منهج تعامل المبدع مع المقدس هنا ؟

هذا ما سوف نتناوله من خلال رواية (بغل المجلى) (٣) لعبد الجواد خفاجى ، والتي تدور حول شخصية المجلى ، واسم الشخصية هنا يأخذنا عبر إيقاعه الصوتى إلى فكرة التجلى، التى ترتبط بالمقدس ، كما تدور الرواية فى الوقت نفسه وبشكل ملتحم حول حياة وموت حيوان (بغل) اتسم بالقداسة، حيث ينظر له مجتمع الرواية بوصفه كائنا خارقا ينتمى لعالم ما وراء الطبيعة ، يصعب إدراك كُنْهه فتختلف تصوراتهم عنه، فبعضهم يرد أصله لعالم الملائكة، والبعض يذهب بأصله لعالم الجن، والبعض يراه ولياً من أولياء الله الصالحين، وهناك من يرى أن روح أحد أولياء الله الصالحين هى التى تجسدت فى صورة بغل، ومع اختلاف كل تلك التصورات يبقى إجماع على أنه خالداً لن يموت، وإن كان اختفاؤه فجأة كما ظهر فجأة يبدو احتمالاً وارداً، لكنهم يرون فى اختفائه نذيراً شؤم على القرية كلها، وإيذاناً بانتزاع البركة من زراعاتهم وأموالهم وأعمارهم .

ومن هنا يكتسب البغل حضوراً مقدساً فى وجدان تلك الجماعة، فمن خلاله يتحقق علاج المرضى خاصة من العقم، وبه يلوز الفقير أملاً فى الثراء، ويقصده كل صاحب حاجة لقضائها.

وتمتلى الرواية بالممارسات الغرائبية التى تتعلق بالبغل المقدس ، مثل خاصية استخدامات الجماعة لروثه، فهناك مَنْ يُلطخ به الوجه والجلباب، أو يعجنه مع الطين والتبن ويلطخ به جدران البيوت وأبوابها، وهناك مَنْ يستخدمه كبخور والمرور عليه سبع مرات، أو يضعه فى ماء الاستحمام، أو يفرك جزءا من الروث فى حقيبة الملابس، أو يلقي به فى ساقية مهجورة، أو يضعه فى جيبه، أو تحت مخدة، أو يطبخه بخلٍ أحمرٍ ويستخدمه كدهان، أو يفركه على عتبة مكانٍ بعينه يرتبط بقضاء مصلحة .

وتبلغ قداسة البغل ذروتها فى ليلة الجمعة الأولى من كل شهر قمرى ، حين يتوسط بقلادته الذهبية حلقة كبيرة من الدراويش وهم يرقصون على إيقاع الدفوف والأناشيد .

وصورة البغل هنا تردنا إلى صورة العجل المقدس "أبيس" فى مصر القديمة ، وقد عُبد ذلك العجل فى منف واقترن بالإله بتاح وصار رمزَه و(روحه المباركة)، ثم استعار ذلك الثور قرصَ الشمس من "رع" وحمله بين قرنيه. وبعد ذلك اندمج مع أوزوريس فتكوَّنَ منهما إلهُ جنائزى ، ومنذ ذلك الوقت اتخذ العجل "أبيس" أهمية بالغة ، فيُدفن فى جنازة

رسمية وسط جمعٍ من العُباد المؤمنين، الذين كانوا يُحضرون له الهدايا من كل أرجاء المملكة، وبمجرد أن يموت "أبيس" يعود فيولد من جديد فيبحث الكهنة في الحقول ، ويفحصون القطعان للعثور على ذلك الإله الذي يمكن التعرف عليه بعلامات خاصة فوق جلده الأبيض: عبارة عن بقعة سوداء في الجبهة ، وعلى الرقبة، وعلى الظهر، وغير ذلك. وعندما يعثرون عليه ، يحلُّ الفرحُ محل الحزن ، ويتوَّج العجل الإلهي في الحظيرة المقدسة ، حيث يعيش مع أمه يحيط به حريم من الأبقار " (٤).

إنَّ صورةَ العجل المقدس هنا تنطبق في الجوهر على صورة البغل المقدس في الرواية ، وتكشف تلك الصورة عن رسوخ بعض المعتقدات القديمة ، واستمرار حضورها رغم اختلاف العصور، فتقديس العجل يرجع إلى عصور ما قبل التاريخ، وهو ينتقل من مرحلة إلى أخرى مقترنا بالإله الذي يهيمن على المرحلة، وها هو يظهر في مجتمع الرواية، مرتبطاً بأرواح الكائنات الغيبية كالجن والملائكة، أو روح الأفراد الذين بلغوا درجة الولاية، والتي تحمل صفات الآلهة القديمة نفسها بأسماء تناسب المقدس الرسمي للجماعة، أو تتحايل

عليه لتخفى رغبة غريبة ومتجذرة فى تقديس الحيوان أو بعض البشر.

١- الخرافى والأسطورى

إذا نظرنا إلى صورة البغل المقدس فى الرواية نجدها أسطورية بالنسبة لمجتمع الرواية، لأنها تقوم على اعتقاد جازم بقداسة البغل، وممارسات طقسية تجسد ذلك الاعتقاد، فهو يحضر فى حفلات الدراويش بقلادته الذهبية، ويرتبط بطقوس الاستشفاء، والتبتل أملاً فى الثراء وغيرها.

أما صورة البغل بالنسبة للراوى فهى خرافية، لأنه لا يعتقد فى قداسة البغل، ولا يتورط فى ممارسات تكشف عن قداسة، بل على العكس، فهو بامتداد الرواية يسخر من تلك القداسة، كما أن حبكة الرواية تعتمد على فضح تلك القداسة منذ البداية، وهذا يعنى أن القارئ لا يخضع للإيهام بقداسة البغل، فاللعبة مكشوفة له منذ البداية، والمناخ الغرائبى المرتبط بالبغل لا يحمل لنا قدراً من الإيهام بحقيقة مقدسة، فالرواية لا تقدم أسطورة البغل، بل تحطم أسطورة البغل، عن طريق حبكة لا تضع لنا مجالاً للحيرة، أو الشك أو الارتياب فى طبيعة البغل، فنحن نعرف منذ البداية أن صاحبه

دجال، وأنه مجرد بغلٍ أرضى لا يرتبط بسماء ولا ببركة بل هو بغل مسروق، وعلى هذا تأتي الحكاية فى إطار السخرية من حمقى يتفنون فى التأويلات الخرافية وينساقون خلف أكنوبة ليمدوا لها جذورا فى التراب وغصونا فى الأعالي. وعلى هذا الأساس تظهر غاية السرد فى الدفع بالأسطوري من قمته المقدسة ، إلى قاع الخرافى المظلم ، حيث يختفى العقل والدين معا.

تُرى كيف سعى السارد لتلك الغاية؟ وما هى التقنيات التى استخدمها؟

٢- بناء الرواية والنزول من الأسطوري للخرافى

تبدأ أحداث الرواية من زمن إعلان موت البغل وتنتهى مع وصول الجموع لمكان موته وركض المجلى ثم إلقاءه بنفسه فى النيل، وتنقسم إلى أربعة عشر فصلا ، تتخذ معظمها من موت البغل محطة انطلاق لشخصية من الشخصيات بحيث نرى رد فعل الشخصية على خبر الموت، واسترجاعا يكشف عن علاقتها بالبغل وصاحبه ، ومع تلك الاسترجاعات تتبلور حكاية البغل ، وتكشف تفاصيل حياة المجلى وأسرار صعوده

إلى قمة الثراء والسيطرة لا على الفقراء أو العامة بل على رموز القرية بما فيهم التاجر الثري، أو مالك الأتيان، أو العُمدة أو حتى ممثل الحكومة الذي ينهار ويرى استحالة العيش في المكان في ظل غياب البغل .

مع حدث موت البغل تمضي الرواية إلى ترسيخ موته عبر وسيلة أخرى هي الكشف عن حقيقته الزائفة، وتمزيق الغلالة الأسطورية التي يرفل فيها، وتحويلها إلى خرافة فجأة ، فالرواية لا تقدم أسطورة، ولا تستغل عناصر الحكاية بأجوائها الغرائبية في أسطورة النص . باستثناء مشهد المجلى الأخير وهو يطير من فوق القنطرة ليختفي في الماء .

إن هدف الرواية الواضح هو التصدي للخرافة ، والراوي يملك موقفا واضحا ولا يسعى حتى لاكتشاف ما يجعل البغل ولياً بعيدا عن مهارة الكذاب وحماقة الأتباع . وإن لجأ في نهاية الرواية إلى عدد من الأسئلة التي حاول أن يستبطن بها سر انقياد الجموع وراء المجلى .

وباعتماد الرواية على تلك اللحظة يفتح الراوي المجال للتاريخ ، ويبدأ باستخدام تقنية الخبر كأداة ربط ونقطة انطلاق للأحداث التي تبدأ بصورة بنت المجلى وهي تعدو

صارخة معلنة موت (بغل المجلى) ومن تلك اللحظة تنطلق معظم الفصول أى أن الراوى يفتت الحكاية وينثرها بامتداد الرواية دون التزام بترتيب معين، ومن خلال منظور شخص آخرى، وهنا لا يبدو الراوى منشغلا بذلك البطل أو استنفاد حكايته معرفيا بقدر انشغاله بالجماعة وتصوراتها عنه. فما يعنيه هو شهوة التقديس الوثنى ، وضحالة التفكير السليم باعتبارهما مصدرا أساسيا للتخلف وآلامه المزمنة.

ومن هنا يأتى عبوره - الراوى - السريع على لحظات ثرية روائيا، وأهمها لحظة جلوس المجلى على أريكته بعد موت البغل وقبل قيامه بالركض وإلقاء نفسه فى النيل ليختفى إلى الأبد، لقد انتظرنا الراوى العليم الذى كنا نراه فى رؤوس بعض الشخصيات يرصد أمنياتها ورغباتها وسيناريوهاتها الخاصة لبعض المواقف، انتظرناه يدخل رأس المجلى فى تلك اللحظة التى قرر فيها الانتحار الذى لم يكن هناك ما يبرره ، حتى لو كان موت البغل الذى يمكن استبداله بآخر، لقد كان بوسعه العيش بعد موت البغل وكان يمكنه خلق أسطورة بغلية أخرى ، ولم يكن هناك من دافع يبرر الانتحار، وموت البغل لم يكن يشكك أبدا فى قدراته، فالتفكير الخرافى لم يسأل

عن كيفية موت البغل المقدس، بل انشغل فقط فى أمور دفنه
وغيسله وتكفينه ، بعد أن انهالوا على جثته تقبيلًا وعلى روثه
خطفًا، هذا يعنى أن الرواية اكتفت فقط بالتعبير ولم تجعل
من التفكير الروائى مجالًا للكشف، لقد أحكم المؤلفُ على
زمام الشخصيات بقوة، ووظفها فى القيام بالأوار المرسومة
لها بعناية، ولم يستسلم أبداً لفضاء الشخصية، وبراحها
الوجودى، منطلقًا من إمكانياتٍ تتيحها ولم تكن مرسومة لها
سلفًا.

وفى تقديرنا يعبرُ انتحار المجلى هنا عن رغبة خفية فى
قتله سرديًا على أمل كسر تلك السلسلة التى تمتد عبر آلاف
السنين ، وينتقل فيها الحيوان المقدس من مرحلة إلى أخرى ،
حتى تم القبض عليه فى ذلك العمل الروائى المتخيل، للسخرية
من عباده ، والذين يعكسون صورةً أشباه لهم فى الواقع
الفعلى .

٣- السخرية وهدم الأسطوري:

تلعب السخرية دورًا مهمًا فى النيل من تقديس البغل، كما
تلعب الدورَ الجمالى الأبرز فى الرواية، وهى تظهر منذ
اختيار حيوان البغل ليحل محل العجل القديم، فالبغل أقل

مكانة من العجل، والعجل تحول إلى رمز للخصوبة، وموضع
للتقديس في الثقافة القديمة لدوره التاريخي في حياة البشر،
بخلاف البغل الذي لم يكن حاضرا في التاريخ، كما أن البغل
يُعد رمزا للحيوان الهجين لا الأصيل، الأمر الذي يصطدم
بثقافة مجتمع الرواية التي تحتفي بالأصالة على نحو مفرط ،
لكنها تتخلى عنها تحت شهوة التقديس، وهنا يصبح اختيار
الحيوان المقدس علامة على السخرية من تلك الثقافة أيضا.

كما تظهر السخرية مبكرا منذ عنوان الفصل الأول - بعد
المدخل التاريخي - بـ (المهاطيل) وهو الفصل الذي يصف فزع
الجموع وصدمتها بالخبر، ووضع ذلك العنوان في البداية
يكشف مبكرا عن موقف معين من الحكاية وأجوائها الغريبة،
ويضع مجتمع الرواية تحت مستوى الصحة العقلية .

كما تظهر السخرية في الرواية عبر تجليات عديدة مثل
الوصف المرصع بالمفردات الساخرة كتشبيه ابن العمدة بلوح
"الطرزان" وغيرها من الصفات التي يتجلى فيها الحس
الساخر للراوي.

وتقوم السخرية أيضا من خلال ربط مفردتين في سياق
معين يوحد بين عالين مختلفين فنراه مثلا يربط بين الحمير

والناس (ص ٦٥) فى سياق يوحد بين غاياتهم وطبيعة وجودهم فى مكان وزمان معين، وهذا المزج بين عالم الحمير والناس يحمل إدانةً ساخرة للناس ويكشف عن رؤية تتجاوز حد السخرية إلى التقريع غير المباشر.

وقد تعتمد السخرية على المفارقة بين الواصف والموصوف، فالراوى يقدم مقولة لمن يصفه بأنه أحد الصالحين لكن العبارة التى تليها تنسف صفة الصلاح من أساسها حين نرى فتواه بولاية البغل المسروق.

وتعتمد السخرية على الجمع بين صورتين متناقضتين لشخصية واحدة، إحداها زائفة والأخرى حقيقية، ويبالغ السارد فى بهرجة الصورة الزائفة ، يرفع بنيانها عاليا ليهدمه دفعة واحدة، وعلى سبيل المثال يقدم لنا صورة للدرويش وهو يحوم فى لغة عامرة بالمفردات العميقة كالسر، والوصل، والبصيرة والروح التى تسبقه إلى الباب، وفى اللحظة التى نرى صورةً هائلةً فى ملكوت الحضرة الذكية، تدخل الصورة الأخرى لذاتٍ لا تحلم إلا بالنوم على الحرير، والغوص فى الفتّ وخمش صدور الديوك، واشتهاء الزواج بصبية فى العشرين رغم بلوغ الدرويش لعامه الستين . ثمة إذن صورة

روحانية خالصة، وأخرى شهوانية خالصة، الأولى على عكس طبيعتها خارجية زائفة، والأخرى داخلية عميقة وحقيقية، ودمج الصورتين يكشف عن سخرية بالصورة الأولى، صورة الدرويش الزاهد والسابح فى الملكوت .

الأسلوب نفسه يتكرر بشكل معكوس مع خليفة المجلى الذى يظهر منذ الوهلة الأولى استخفافه بالدين بشكل فج ، ثم يتوالى تاريخه مع الفساد، وعند انتقالنا لصورته الأخرى بوصفه نائب الولي، وأمير الجماعة القادم نفقد القدرة على التماهى مع عالمه هذا، ولا يبقى لنا سوى متابعة هذا الفاجر بازدراء وهو يتقدم إلى التقديس عبر مفاهيم الولاية والبركة وغيرها من عدة النصب .

وهناك السخرية الداخلية التى تمارسها شخصية من الشخصيات، كما حدث مع سعدية الحلبية فى مشهد يجمعها بالولى الذى يقول فى نهاية حوار بينهما (خلينا فى الحى) فتربط بين الكلمة الأخيرة وصيغة درويشية شهيرة وتقول بسخرية (حى مدد) ثم تضحك بصوت مسموع لتخرج بالمشهد إلى سياق آخر، يسخر من عالم المجلى المقدس.

وتظهر السخرية أحيانا عن طريق المبالغة، كما حدث خلال أزمة الروث الطاحنة التى كانت تعتصر المحتاجين .

والسخرية تلعب دوراً هنا في النزول بالأحداث من الحالة الأسطورية التي تفتن الناس، إلى حالة خرافية فجأة تكشف عن عيش الناس تحت مستوى الصحة العقلية.

٤- التاريخ وهدم الأسطوري :

لا ينفصل التاريخ عن الأسطورة، والمنهج التاريخي أحد المناهج المعروفة في علم الأساطير، والذي ينظر للشخصيات الأسطورية بوصفها شخصيات حقيقية ، رفعت مكانتها لأسباب معينة إلى مقام الآلهة، والأحداث الأسطورية كذلك أحداث تعبر بشكل رمزي عن أحداث تاريخية .

والراوي يعتمد على التاريخ ليلعب به دوراً معكوساً، إنه لا يرفع الشخصية التاريخية إلى عالم الآلهة، بل يهوى بتلك الشخصيات من عالم الآلهة إلى قاع البشرية بما يحويه من جشع وأطماع ونهب، فمن خلال التاريخ المسرود في الرواية نعرف أصل الحكاية، وعبثية التصورات المبنية عليها . ومن هنا اهتمت الرواية بالتاريخ اهتماماً واسعاً، وهي توظف تقنيات السرد المختلفة مثل الراوي ، ورسم الشخصيات وغيرها وسوف نحاول هنا الوقوف عند أبرز تلك التقنيات بغية رصد الظواهر التاريخية المختلفة وأثرها في توجيه عالم الرواية إلى غاية بعينها .

أ - الراوى وقناع المؤرخ:

يقف الراوى على مسافة بعيدة من الأحداث، ونحن لا نعثر على إشارة تساعدنا فى تحديد تلك المسافة على وجه الدقة، لكننا نعثر على إشارة لمحاولة اتصال بين نجع البغل، ونجع الغرقانين تعود إلى عشرة أعوام، ونحن نعرف أن النجعين ظهرا للوجود بعد أحداث الرواية .

تلك المسافة لا تجعل من الراوى شاهدا على الأحداث، طرفا مشاركا فى صنعها، وبالتالي تنال من درجة تصديقنا لما يرويه . هكذا يظهر الراوى فى صورة المؤرخ الذى يجمع النُتْفَ التاريخية من أفواه كثيرة ليقدم سيرة البغل المقدس وصاحبه ، الراوى يعرض الحقيقة كما يذكرها الرواة، فيذكر ما يعرفونه من أحداث، وتحليلاتهم، وأدلتهم المختلفة على مزاعمهم التى تتناقض فى أحيان كثيرة، كما يقدم مطارحاتهم الكلامية واجتهاداتهم ، ويتابع تطورها مع الأحداث ، التى قد تصب فى مصلحة رأى بعينه، أو تضيف حماسا لطرف وفتورا لآخر، ومع ذلك تبقى هناك دائما أسئلة بلا إجابة.

والراوى يستخدم كثيرا تلك الصيغ المرتابة ، التى تعنى براءة الراوى من مسئولية القول، مثل صيغة (فيما يبدو) أو

صيغة (والله أعلم) التي تَعْقُبُ كلمة (قيل) وتلك الصيغة تضع بعض المقولات موضعَ الريبة والشك، وتحاول أن تقنعنا بنزاهة المؤرخ وحياده ، وتجعلنا أكثرَ تصديقا لما يأتى فى صيغ حاسمة قاطعة .

و يعتمد الراوى / المؤرخ على عدد كبير جدا من الرواة الذين تتفاوت أدوارهم فبعضهم يظهر على نحو خاطف ويقتصر دوره على شهادته على مشهد صغير للغاية كمشهد سقوط أبى البطاح بعد نزوله من القطار وحمله إلى أقرب مقهى، فعندما يقدم لنا الراوى ذلك المشهد يستخدم صيغة (يقول بعض أصحاب المقاهى) وهو بتلك الصيغة يؤكد دقته فى العرض، فالحدث العابر يستجلبه عبر أكثر من شاهد عيان، ونلاحظ هنا البعدَ الجماعى للرواة ، وهو بُعدٌ يظهر كثيرا حيث نبقى أمام مجموعات من الرواة يمكن تقسيمها إلى قسمين: الأول يمثلُه الخبثاء أو الجسّاد والآخر يمثلُه السواد الأعظم من الناس .

القسم الأول يتسم بالتفكير النقدى والتأكيد على فساد عالم المجلى وفى هذا القسم تتعدد وجهات النظر أو تنقسم، فعندما يتعلق الأمر مثلا بعلاقة الولي بنائبه يظهر اتفاق على

فساد، واختلاف على مَنْ يستغل الآخر، الولى أم نائبه،
والغريب أن الراوى فى سرده ينتصر لذلك الفريق، ومع ذلك
فهو يُطلق عليهم ألقاباً مثل الحُساد والخبثاء ، لكأنه أيضاً
يسخر من تلك التُّهم الجاهزة

أما القسم الآخر ويمثله السواد الأعظم من الناس
فيتعامل مع أقوال الخبثاء بوصفها إشاعات، ويحترم
المظاهر ويجعل منها مقياساً للحكم، فذهاب الرجل إلى
المسجد يعنى كونه مؤمناً، وهم ينتقدون أقوال الخبثاء
ويردون عليها بما يحافظ على أسطورة المجلى ولا يزعزع
استقرارها.

وأحياناً تفتقد إحدى التفاصيل لراوى محدد ، كانقطاع
صلة المجلى بالعمدة لفترة، وهنا يعلق الراوى بأن أحداً من
الرواة لم يذكر أسبابَ هذا الانقطاع، ويقدم لنا أحد مناهجه
وهو الاستنباط المعتمد على بعض الدلائل، وباستخدام ذلك
المنهج يقدم لنا السببَ بون أن يضع أيدينا على تلك الدلائل
وكيفية استنباطه للحدث الذى يكشف السبب .

هذا التقصى التاريخى يلعب عدة أنوار، فهو يؤكد على
أهمية التاريخ فى المكان، ومدى تغلغل الحكاية فى وجدان

الجماعة، واتساع رقعة الاهتمام بها، والتي يمكن اعتبارها على مستوى رمزي تلخيصا لجوهر تاريخ المكان .

وإذا كنا قد ذكرنا سابقا سخرية السارد من ثقافة الأصالة باختيار البغل الهجين حيوانا مقدسا، فإن التاريخ يصبح هنا أيضا مجالا للسخرية ، فهذا هو أمامنا يمتلئ بأقوال ما أنزل الله بها من سلطان ، وكذلك الحال في كُتُب التاريخ التي تمتلئ بخرافات وأكاذيب.

ب - التاريخ وبناء الرواية

يُظهر البُعد التاريخي واضحا من خلال فصلين مخصصين لتاريخ البغل الأول (ما تيسر من تاريخ البغل) وهو الذي يبدأ به الرواية، والآخر (المستدرك من تاريخ البغل) يأتي في منتصف الرواية فيقدم كيفية ميلاد البغل وظروف هالته الأسطورية لدى مجتمع الرواية، ويظهر السرد التاريخي على النحو الذي يليق ببطل قومي، فيبدأ من تاريخ الأم، وظروف لقائها بالأب، والصراع الذي يدور من أجلها، وهو تاريخ ينتهي بتأكيد ارتباطها بعالم ما وراء الطبيعة، وتلك الهالة التي ترتبط بها الأم تهيئنا لبغل خارق للعادة، وتذكرنا بالهالات التي ترتبط بالأبطال الشعبيين، وهنا تتقاطع الرواية

مع فن السيرة الشعبية، إنها تتبع حكاية البطل من قبل مولده، وتقدم ظروفًا غير طبيعية للميلاد تنتهي فيها الأم نهايةً مأساوية، ويبقى البطل فترةً رهين محبسه، ثم تأتي لحظة التحول ويصعد مجده، ليموت أخيراً ويختفى في ظل مشهد أسطوري، لكنه يخلد بضريح لا ينقطع عنه الزوار والمحبون، والخطاب الروائي من جهته يجعل من موت البطل المقدس نقطة لانطلاق الرواية، وعاموداً فقرياً لها، فالشخصيات جميعها تظهر بشكل عابر، ولا تحمل تفاصيل حياتها أية قيمة إلا ما ارتبط بالبطل وصاحبه والرؤية السردية.

ج - التاريخ ورسم الشخصيات :

يستفيد الرواي من لغة المؤرخين وهو يقدم الشخصيات حال دخولها مسرح الرواية فيذكر الاسم بالكامل واللقب والعائلة والعمل، ويبين ما يرتبط بالكنية من ملابسات، وقد يرجع إلى تاريخ مكتوب عبر وثائق رسمية متداولة بين أفراد العائلة، وعندما يعثر على معلومة تاريخية، كلقب بك الذي حظى به أحد الأجداد يقدم تفاصيل وظروف هذا الحدث التاريخي.

من هنا تكثر المعلومات التاريخية ، وتأخذ مساحةً كبيرة من تلك المخصصة لرسم الشخصيات، وهنا ينفتح فضاء المكان على عدد من الدلالات فعندما يقدم شخصية (المحبوب) أثرى أثرياء قرية الطرابشة يظهر المغاربة الذين يُنسب اسمُ القرية إلى أحدهم، والذين استوطنوا المكانَ منذ أيام الممالك عندما أحضروهم لتأديب عربان الصعيد حال امتناعهم عن دفع الضرائب، ولا يتوقف الراوى عند هذا الحد بل يكشف امتداد تلك العلاقة بالممالك، ودورهم في إيواء مراد بك عندما فرَّ إلى الصعيد ، وعندما يقدم شخصية العمدة (أبو دراع) يرجع إلى الجد السابع، ليكشف عن أصل التسمية، ثم يعرج على ما يميز العائلة، وصلاتها القديمة برأس العائلة المالكة (محمد على باشا) التي امتدت حتى الملك فاروق الذي تأكد نسبُه إلى الشرف بعد لقاء أحد أفراد عائلة أبى دراع، وعندما يقدم شخصية (عزت بك سلطان) يبدأ بأصله التركي، وعائلته التي استوطنت البلادَ منذ الاحتلال العثماني عندما أتت مع سليم الأول وانتقل جزءٌ منها إلى الصعيد. وعندما يقدم سعدية كبيرة الحلب يقدم تلك الجماعةَ السيارة، ويستعرض سبب التسمية ، وتقديم الاحتمالات المختلفة له ، كما يذكر أهم صفاتهم ، وطبيعة علاقة الأهالى بهم .

ونحن نلاحظ أن تلك الشخصيات تكاد في معظمها أن تكون مختارة لتمثل كل منها شريحة معينة وبيان دورها في حكاية البغل .

كما نلاحظ أن البعد التاريخي في تقديم الشخصيات يمضى ليشكل خطأ موازيا لحكاية البغل في الرواية، أو لكأن الشخصيات المختارة ليست سوى نوافذ يقدم من خلالها الراوى تاريخ المكان. الهجين، أو لكأن قضية النسب هي المحور الأساسى لحركة البشر في المكان وهو ما يظهر أيضا في مواقع متعددة، وعندما يخصص فصلا لشخصية حميدة تلك الغريبة الوحيدة التى دخلت القرية، نجد حكايتها المأساوية تُعزف بلوعة أليمة على وتر الحسب والنسب. ولأنها دخلت القرية هاربة من التاريخ الجائلي، أو متمردة عليه ، لم يمنحها المكان سوى المقبرة التى تعيش فيها ما تبقى من عمرها القصير لتدفن فيها بعد ذلك .

وإذا كانت جذور البغل المقدس كفكرة ترجع إلى مصر القديمة، فإن جذور الشخصيات ترجع إلى العصر المملوكى ، بوصفه رمزا لعصور التخلف ، الأمر الذى يكشف عن التوجه الواعى للراوى للتعبير من خلال عالمه المتخيل عن جوهر الأزمات التى نعيشها فى الواقع.

د - تاريخ المجلي ومفتاح المكان :

والمفارقة تكمن في تاريخ المجلي، فهو الوحيد الذي لا يُعرف له لقب، أو عائلة، أو مكان ميلاد أو أية معلومة سابقة على تاريخ ظهوره في القرية، سوى ما قرره هو للعمدة في البداية عن قبيلته الأندلسية التي تنتسب إلى قبيلة حجازية قديمة ، هذا فضلا عن شيخه المبهم تماما .

ومع ذلك فلم يكن المجلى ليغفل عن التاريخ بوصفه مفتاح المكان، وهكذا كانت عدته وعتاده هي الكتب التاريخية مثل كتاب الجرد الذي يحوى الأنساب، وكتاب (التاريخ الأوسط لقبائل الصعيد الأسعد) لمؤلفه (أبو سعيد الأرقط) وهو الكتاب نفسه الذي يستفيد منه الراوى أيضا .

وقد بدأ حضوره في المكان بالكشف عن نسب من يريد من ضيوف العمدة ، وبالطبع انشغل الناس بأنسابهم عنده وتناسوا صحة نسبه ، لكن هذا النشاط اقتصر على تقديمه لعالم القرية تقديمًا فريدا يحوِّله إلى فئة المشهورين ، والتمادى فيه يحمل خطورة غدر العائلات الوضيعة، وهنا يبدل نشاطه إلى تفسير الأحلام وعلاج المرضى بالأحجية والفوائد .

و- تاريخ البغل المقدس / تاريخ المكان

وتربط الرواية بين تاريخ المكان وتاريخ البغل ربطا وثيقا ، فالبغل هو العلامة الأساسية في تاريخ القرية ، بل وكل ما يدخل ذاكرة الجماعة يتأثر بعوامل الزمن فيصيبه النسيان عدا ما يرتبط بتاريخ البغل فيبقى حيا .

وتاريخ البغل هو تاريخ التفكير الخرافي الذي يرجع إليه السبب في الكثير من مشكلات القرية وأهمها التعصب القبلي والذي يظهر بوضوح منذ إهداء الرواية إلى أبناء الصعيد الذين تطحن القبلية عظام حياتهم ، كما يظهر في النهاية عند انقسام أتباع المجلى إلى قسمين ، أحدهما مكث في مكان غيابه وكون نجع الفرقانين، والآخر عاد إلى قصره وكون نجع البغالين، لكن العلاقة بين النجعين تتوتر كطبيعة العلاقات بين عائلات الصعيد حتى تصير إمكانية النسب بينهما مستحيلة، وكأن قدر القرية هو جمع أشتات لا تألف بعضها، ولا يوحدتها سوى التفكير الخرافي ومن هنا تصبح القرية رمزا لقرى الصعيد المصرى بشكل عام .

وتاريخ البغل بهذا المعنى لا يتأثر بفترة معينة، بل يتجسد عبر مكان ثابت ومقدس ليواصل تأثيره في الحاضر والمستقبل عبر طريقين .

الأول نفسى يرتبط باعتباره فضاء للراحة والاسترخاء بعد العمل الشاق، أو التمسك فى أيام العطلات والمواسم أو ممارسة النشاط الروحى المتمثل فى الحضرة. أما الآخر فهو دعم النظام القبلى السائد بقسوته، ولا عقلانيته، وأحجاره الهائلة التى يلقىها بين الناس لتجعل الحياة وراءهم.

المراجع :

- ١- فؤاد زكريا - التفكير العلمى - عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٧٨ ، ص ٤٨ .
- ٢- السابق ، الصفحة نفسها .
- ٣- عبد الجواد خلفا جى - عرس المجلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٧ .
- ٤- راجع جورج بوزنر وآخرين - معجم الحضارة المصرية القديمة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - ١٩٩٦ ص ١٠ .

(٦) الورد والورد / الشعر والمقدس الشعبي
قراءة في ديوان (قبلت وردتها) لمحمود الأزهرى

يرتبط الشعر بالتصوف من خلال أمرين بارزين ، كلاهما يرتبط بتجربة ذاتية عميقة، وكلاهما يصارع اللغة ، لتطويعه في التعبير عن أشياء تجفل من عمومية اللغة ، فتتحصن بالرمز، وتعتمد على الإشارة لا التصريح ، وتحتفى بالإيماء والتلميح ، ومن ثم تتسم الكثير من الكتابات الصوفية والشعرية بالغموض الذى يصل فى حالات كثيرة إلى حد الإبهام، خاصة بالنسبة لمن هم ليسوا من أهل التصوف، أو أهل الشعر.

كما يرتبط الشعر بالتصوف من خلال الشخصيات الصوفية الكبيرة التى حملت صفة الشاعر فى الوقت نفسه، وعبرت عن تجاربها فى نصوص شعرية مثل الحلاج، وابن الفارض، وابن عربى وغيرهم.

ونحن نعتقد أن جذور العلاقة بين الشعر والتصوف ترجع إلى عهود سحرية، عندما كان الكهنة يصوغون المعرفة الدينية

فى أساطير، ما زلنا نُعجب حتى تلك اللحظة بقيمتها الأدبية ،
ولدرجة أننا نعتبر بعضها نصوصا شعرية من الدرجة الأولى.
ومع حركة الشعر الحديث ظهر نزوعُ الشاعر العربى إلى
التصوف بشكل لافت، وانهاالت القصائدُ التى تتخذ
الشخصياتِ الصوفيةَ قناعا، وهكذا ظهر الشاعر فى هيئة
الصوفى بتفاصيلها المعروفة ، ليتحدث من خلالها عن
معاناته، أو يعرض مواقفه، وقد شاعت عند الشعراء تلك
الرموزُ الصوفية المعروفة مثل الحلاج ، والطارق والسهرودى،
وغيرهم، ولم يقف الأمرُ عند هذا الحد بل ظهرت الشذرات
الصوفية المقتبسة من أقوال الصوفية الكبار، وصارت فى
مواضع كثيرة حلية يرصع بها الشعراء نصوصهم، كما
وظفت فى مواضع أخرى على نحو يثرى النصوص ، ولم
يكن هذا التداخل بين الشعر والتصوف فى الغالب منفصلا
عن الواقع ، أو معبرا عن تجربة صوفية ، كما هو الحال فى
تجارب الصوفية كتجربة رابعة العدوية مثلا، بل كان الأمر فى
الغالب يعتمد على التصوف فنيا ليعبر عن قضايا أخرى.
ورغم أن التصوف يرتبط بتجربة ذاتية خاصة وفريدة ،
لا تتوافر إلا للخاصة، أو خاصة الخاصة ، إلا أن مجال

التصوف بلغ اتساعاً شديداً مع ظهور الطُّرق الصوفية،
وتغلغلها في الطبقات الشعبية ، الأمر الذي فتح الباب لظهور
نوع من التصوف الشعبي، ضَمَّ في نطاقه أعداداً كبيرة من
المحبين، والمريدين، والمنتسبين الذين لا يخوضون تجاربَ
صوفيةً بمعنى الكلمة، ولا ينفصلون في الوقت نفسه عن
الإطار الصوفي العام.

وتأتى تجربة الشاعر محمود الأزهرى في ديوانه (قبلى
وردتها) ، لتجمع بين الوردة كرمز من رموز الجمال ، والوردِ
كرمز لمجاهدات الصوفي من أجل التوحد في جمال الحضرة
الإلهية. والوردة أيضاً كرمز للمجاهدات في الواقع بهدف
تغييره للأفضل.

وتتميز تجربة الشاعر محمود الأزهرى بنبرة خاصة في
تعاملها مع التصوف، تتمثل في اقترابها من عالم التصوف
الشعبي ، فهي لا تتخذ من الرموز الصوفية قناعاً لها كما
فعل عددٌ كبير من الشعراء، بل تعتمد على علاقة خاصة
بالتصوف، تمنحها شيئاً من الخصوصية، وسوف نحاول هنا
كشف تجليات الحضور الصوفي عبر ثلاثة محاور، في الأول
نكشف عن مظهر الحضور الصوفي في تجربة الشاعر بشكل

عام، وفي الثاني نتوقف عند المرأة كرمز صوفي بارز في الديوان، وفي الثالث نتوقف عند القناع الصوفي للذات الشاعرة، وتأثيره في تجربة الديوان.

١- فضاء التصوف :

كثيرا ما تكتسب القصيدة الأولى في المجموعات الشعرية أهمية خاصة ، فالشاعر لا يقدم لنا نصوصه حتى لو كانت متفرقة كما اتفق، بل يحاول إخضاعها في الغالب لمنطق ما ، وغالبا - إن لم يكن دائما - ما يحرص على اختيار النص الأول ليصبح واجهة تلفت انتباه القارئ ، وربما انطلق في اختياره من خلال نظرة فنية، حيث يصدر قصيدة يعتبرها قوية على المستوى الفني، وربما ينطلق في اختياره من خلال تصدير ما يعتقد أنه مفتاح لدخول عالم المجموعة ، وما تطرحه من انشغالات، وعلى كل لا نملك إلا النظر إلى النص الأول باعتباره مفتاحا مهما ، وإذا نظرنا إلى أول ما يطالعنا في المجموعة فسوف نراه يأخذنا إلى فضاء التصوف :

" يعد أصابعه عدا

يتخذ من الأقمار السيارة

في جدران القلب الهائم وردا

يرضى فى سكرات العشق الأولي
أن يلثم خدا
يسجد فى أروقة بهاء صفية
حتى يقترب من المحبوب / المحبوب
ولو حتى حدًا
يبصر إذ يمشى فى الظلمات
إلى المحبوبة فى شقتها
الأشواك كما لو كانت وردا
يتهجى كل مرارات العالم
ش ه دا
فإذا ما غضبت محبوبته
يبكى .. ينتحب
ويركل هذا العالم بالقدمين
حتى تهدأ " (ص ٩ ، ١٠)

يظهر القلبُ الإنسانى هنا فى حالة هيام يذكّرنا بهيام
ال دراويش والمجانيب، كما يظهر كفضاء كونى هائل ممتلئ
بالأقمار، وكأنه سماء مفتوحة، إلا أن تلك السماء تحتوى على
جدران، وهى عنصر غريب على مشهد السماء، فبينما تحيل

السَّماءُ إلى العالم المكشوف، تحيل الجدران إلى العالم المحجوب، واحتواء تلك السماء على الأقمار فقط دون النجوم يوحي بخصوصية تلك السماء، فهي أعلى من الأرض، وأقل من السماء بالمفهوم الواسع للكلمة، وتأتي كلمة الورد هنا لتكشف لنا خصوصية تلك السماء، فالورد من الرموز التي ترتبط بالأشخاص الذين يبدأون مسيرتهم في الطريقة الصوفية، فعليهم أن يصطدموا كثيرا بالأشواك قبل ترقيقهم من مقام إلى آخر، وعلى هذا نكون هنا أمام ذاتٍ منفتحة على عالم التصوف، الأمر الذي يرفعها درجة عن الأرض، لكن تلك الذات لم تبلغ بعد مرحلة هتك الحُجب، فالقلب ما زال مليئاً بالجدران، والأمر يتأكد مع توالي الصور، فالذات في سكرات العشق الأولى، وارتباطُ العشق بالسكرات هنا يأخذنا إلى فكرة الفناء في المحبوب وهي فكرة معروفة في التصوف، والذات هنا لم تصل بعد لتلك الغاية، وكل المراد هنا هو الحصول على مقدارٍ صغير من الوصل، وتتوالى بعد ذلك الصور التي تكشف عن المجاهدات التي تمارسها الذات، كالسجود في أروقة الحضرة البهية، والتي يرمز لها هنا باسم «صفية»، أملاً في القرب من المحبوب/ المحبوب، والتكرار

هنا للتأكيد والتخصيص، فهو يجذب انتباهنا للتركيز في كلمة المحبوب، باعتباره ليس شخصا عاديا، وتتوالى المجاهدات كالسير في الظلمات، وتقبل ألم الأشواك، واستطعام كل مرارات العالم بوصفها شهدا، وإذا ما شعر بفضل تلك المجاهدات باقترابه ولو خطوة صغيرة من المحبوب يشعر بالسكينة، أما إذا شعر بانفصال يعبر عن غضب المحبوب، فيبادر بالبكاء والنحيب، وإعطاء ظهره للعالم حتى يذهب غضب المحبوب، وكل ذلك يكشف عن حضور صوفي مكثف، لا من خلال المظاهر التي تكشف عن مجاهدات صوفية فحسب، بل من خلال مركزية الذات هنا، وقد رأينا عند تناول الصورة الأولى كيف أن عناصر الطبيعة تدور في فلك الذات، حتى الشوك وهو رمز لمعاناة الذات لهتك الحجب، لا يظهر كشيء خارجي، بل هو داخلي أيضا.

وهنا توجد نقطة مهمة تتعلق بتحديد هوية المتصوف بوصفه في بداية الطريق، يسعى لمجرد الاقتراب من المحبوب، وليس الاتحاد في المحبوب، والنويان فيه، فتلك الهوية في تقديرنا تمثل مفتاحا مهما لاستيعاب فضاء التصوف في الديوان.

٢- المرأة والرمز الصوفي :

يتداخل الغزلُ مع التصوف في كتابات المتصوفة، وكثيرٌ من نصوص الشعراء الصوفيين يمكن تلقّيها كتجربة في الحب الإنساني، كما يمكن تلقّيها في إطار العشق الإلهي، وتأويلها تأويلاً صوفياً محضاً.

والعلاقة بين الغزل والتصوف أقدمُ من الثقافة الإسلامية نفسها، فنراها في الكتاب المقدس عندما نقرأ نشيد الإنشاد، ونجد فيه معزوفةً غزلية تقوم على علاقة الرجل بالمرأة بالمفهوم الإنساني، و تمتلئ بالصور الحسية، لكن نشيد الإنشاد يتم تلقّيه بوصفه عاكساً لمعارف باطنية.

ويَدْخُل الغزل إلى فضاء التصوف من أوسع الأبواب، فالتصوف نفسه يقوم على محورين: الحب الإلهي، والمعرفة الباطنية الكشفية، ويسعى إلى التوفيق بين الروح والجسد عن طريق المجاهدات، وعلى هذا يكتسب الحب الإنساني أهمية باعتباره مرحلة في الطريق إلى الله ، أو هو جزء من الحب الإلهي نفسه، وكل مظاهر الطبيعة في نظر الصوفي مرتبطة بجمال الذات الإلهية ، وهكذا ظهرت المرأة كرمز صوفي كبير، ورأينا مظاهراً تجريبية الحب الإنساني تدخل نصوص

الصوفية الكبار، كما هو الحال في تجربة ابن عربي مع محبوبته التي تُدعى "النظام"، وهكذا تظهر علاقة الشاعر بالمحبوبة عاكسة لعلاقته بالسعادة الإلهية التي تأتي بعد المجاهدات، وهنا تصبح المرأة رمزا لتلك السعادة، وقد تكون عاكسة لعلاقة الذات الإنسانية بالذات الإلهية نفسها، وهنا تصبح المرأة رمزا للذات الإلهية.

وفي تجربة الأزهرى تتعدد المظاهر التي تحيل إلى حالة العشق، كما يكثر ظهور المرأة كمحبوبة، ويتكرر في الديوان اسم "صفية" الذي يحمل دلالة الاصطفاء الذي يكتسب دلالة صوفية، فهو أقرب للمنحة، لا يناله المصطفى بجهوده بقدر ما يناله بكرم المصطفى، ويرتبط الاصطفاء في ثقافتنا بالله عز وجل، كما يرتبط لقب المصطفى بالنبي (صلى الله عليه وسلم)، وفي التصوف الإسلامى تلعب فكرة النور المسمى دورا جوهريا، وهكذا يحيلنا اسم صفية إلى التصوف، ولا شك أن تلك الإيحاءات لا تصلح وحدها لربط الاسم بالتصوف، فالشاعر يمكنه استخدام الاسم بعيدا عن مجال التصوف، وما يجعلنا نعتبر الاسم رمزا صوفيا، هو حقيقة وجود المرأة كرمز صوفى في تجربة الشاعر، والأمر يظهر واضحا في الديوان:

" يقرأ من علامات الأنثى

ما يبقى للبشر الفنانين

أفانين ومددا. " (ص ١١)

ومفردة المدد هنا تحيلنا لفضاء التصوف، فالكلمة شائعة خاصة في مجال التصوف الشعبي، وهي من المفردات التي تعبّر عن المتصوفة باعتبارهم من أهل المدد، كما ترتبط الكلمة بتلك الطاقة الروحية التي يدفعها الولي في عالم الناس، كما أن الفنانين هنا تحيلنا إلى خلود الآثار الصوفية رغم رحيل كُتّابها، وهكذا تأتي مفردة الأنثى في غلالة صوفية تربطها بالخلود المتدفق والمعطاء.

ويتضح معنى المدد في نص آخر حيث يقول الشاعر:

" فكرت أن أكتب لها قصيدة غنائية

تنفع أن تُنشد في الحضره " (ص ١٠٥)

القصيدة التي يكتبها الشاعر للمرأة هنا تتجاوز العلاقة بين الذكر والأنثى، فغايتهما هي التحول إلى عنصر من عناصر الحضره، مثلها مثل النصوص الشعرية التي تُنشد في حلقات الذكر، فتُرفع من لوعة المحبين، وتدفع حرارة الهيام في عروقهم.

ومفردة "الحضرة" هنا تأخذنا لهذا الفضاء الشعبى للتصوف،
فالذكر هنا ليس تجربة فردية خاصة ، بل عمل جماعى ، وهو
من الممارسات الأساسية التى يقوم بها أبناء الطرق الصوفية.
وتظهر المرأة كرمز صوفى من خلال الوصف الذى يربط
الأنثى بمظاهر الطبيعة على النحو الذى يكشف عن بُعد
رمزى واضح .. يقول الشاعر:

" نم - يا مولانا- فى الليل إذا طلعت شمسٌ صفية
فإذا غربت عز الظهر فقف

تفقد - يامولانا- البحر

وعاتبه

خاصمه إذا شئت

توعده أنك تقدر

أن تغرقه فى ماء محيط صفية

أن توصله فى أهداب صفية

لكن أين صفية؟ " (ص ٢٤)

لا تظهر شخصية صفية هنا كامرأة عادية، بل كقوة كونية
لها شمسها ومحيطها، إنها كينونة هائلة يتلاشى فيها
البحر، أو يتلق فى أهدابها كما لو كان قطرة من الدمع.

وفى قصيدة أخرى يقول الشاعر :

" السماوات مفتوحة فى دمي

كمُ أُلحْتُ إلى البحر

أُخرج يونس من ظلماتي

أطلع شمس صفية للأكوان

المعجونة بالعشق.

اطلع شمس صفية من ذاتي.

أمواجُ قاسيةُ

خففها بلقاء حبيبين

بتهامس قلبين

باسترخاء زمانين.

أمواج عاتية

ماذا فعل القلبُ المجنون لتقسو؟

ماذا فعلت بدمائك بنت الإنسان/صفية

حتى تتركها بين الأشجار المرتجفة

فى قلق

- ماذا تبصر فى شرفات صفية أيضا؟

- شعر يتماوج فى القلب

أشواك تحظر وردا
فى منطقة الصدر
أطفال حملوا أقمارا
أقمار حملت أحلاما
أحلام مترددة
حملت جسد صفية!
ماذا فعل القلب العرييد
بجسد صفية حتى تجفوا؟
يا رب صفية
إن خطرت فى القلب صفية
فاتركها ساكنة
هادئة

حتى تصحوا! " (ص ٣٠)

تظهر صفية هنا فى إطار ذاتى ، تتجسد فيه فكرة
الإنسان بوصفه العالم الأصغر الذى يعكس العالم الأكبر ،
وفى عالم الذات الإنسانية توجد السماوات ، وتوجد شمس
صفية، كما يوجد البحر، والغريق أيضا، والتناص مع قصة
يونس يكشف عن تلازم الهلاك مع النجاة ، فالموت المحقق فى

بطن الحوت وفق تقديرَاتنا ، يختلف عن الموت المحقق فى
النظرة الصوفية ، فبطن الحوت فى القصة أشبه برحم يولد
الإنسان فيه من جديد، وبطن الحوت فى القصيدة هى نفسها
ذات البطل ، إنها الرحم الإنسانى المظلم الذى يعد بشروق
حقيقى، وهو يختلف عن الرحم الإنسانى العادى بهدونه
وسكينته، فالذات هنا تضطرب بالأمواج العاتية القاسية،
والحيتان الشرسة الملتهمة، والرحم هنا معاناة مستمرة ،
وهلاك الذات فى ذاتها وازد ، بل هو محور تجربة الشاعر،
والنجاة منها واردة أيضا ، لكنها ترتبط بإرادة الذات الإلهية،
فهى التى تنتشل الغريق وتلقى به على شاطئ الطمأنينة ،
والعلاقة بين الهلاك والنجاة ليست علاقة "إما / أو" ، فالهلاك
يرتبط بلحظات نجاة عابرة، هى لحظات الكشف كما يقول
الصوفية ، وفيها تشعر الذات بجمال نادر يُشرق فجأة، تماما
كالأحلام الجميلة التى تقتحمنا فجأة لكنها لا تدوم ، فسرعان
ما يرجع الصوفى إلى وضعه، ومن ثم تظهر صفة هنا كرمز
لتلك الحالة الجمالية النادرة، والمشروطة بحسن سير وسلوك
القلب .

(٣) التصوف وقناع الذات الشاعرة :

تطالعنا الذات الشاعرة فى الديوان فى هيئة المرید، وهو

المنتسب لطريقة صوفية، أى أن ضمير المتكلم ليس صوفيا، بل متصوف ينتهج طريقة، يتولى أمرها شيخٌ يمثل القدوة، أو المرشد الذى بلغ مقاما أعلى، والذى ينتسب بدوره لأحد الصوفية الكبار الذين أسسوا الطرق، وتظهر فى المجموعة تلك العلاقة التى تربط بين الشيخ والمريد، كما تحضر بعض رموز التصوف الكبرى مثل جلال الدين الرومى :

" شجر يرتجف

ما نزل المطر على شجر

منذ انتقل ولى الله الصالح مولانا جلال الدين الرومى "

(ص ٦٣)

ونلاحظ هنا طبيعة النظرة التى تربط الولي بالحياة، فهو يساوى المطر، وينبغى النظر للشجر هنا بوصفه رمزا، قد يمثل قيمة مثل قيمة المعرفة، أو قيمة البركة، أو غير ذلك من القيم المفتقدة التى تعكس صفو الحياة، وتحتاج إلى ولى بحجم جلال الدين الرومى ليعيد إلى الحياة رونقها، ونلاحظ هنا مدى الحفاوة التى تسبغها الذاتُ الشاعرة على الولي، فرغم أن لغة الشعر تحتفى بالتكثيف، والإشارة فيها تغنى عن الإطالة، إلا أننا نجد الجملة تحتوى على ثلاث صفات

تسبق الاسم، وهى (١) ولى الله ، (٢) الصالح ، (٣) مولانا، ولو حذفنا تلك الصفات لما فقدنا شيئاً فى الصورة، ناهيك عن كلمة الصالح التى لا لزوم لها ، فولى الله سيكون بالضرورة صالحاً، لكن ورود تلك الصفات لا يخلو من دلالة التأكيد على أهمية الولي لدى المتصوف، حتى أن مجرد ذكر اسمه لا ينبغى أن يأتى هكذا فجأة، بل ينبغى أن يكون مسبوقاً بما يعبر عن مكانته الجليلة.

لكن لماذا اختار الشاعر هيئة المريد لتكون قناعاً له؟ لماذا لم يظهر لنا فى صورة الولي ، وقد كان بوسعه ذلك دون أن يسأله أحد؟ ، وقد اعتاد بعض الشعراء على الظهور فى قصائدهم بوصفهم أولياء، ومن خلال لغة جامحة، وتراكيب معقدة توهمنا بأنها أقرب للكشف بالمعنى الصوفي؟
نعثر على إجابة السؤال من خلال تأمل مقطع آخر، فبخلاف جلال الدين الرومي، يظهر المُرسي أبو العباس فى إطار يعبر عن المكانة الشعبية لذلك الولي :

” فى المرسى أبى العباس

امرأة من قرينتنا اصطدمت بى

كان المرسى أبو العباس

يراقبني والله!

فلنقرأ فاتحة للمرسى أبى العباس! " (ص ٩٣)
يكشف المقطع السابق عن اتساع رقعة التأثير الصوفى،
فهو لا يرتبط فقط بالمتصوف المنتسب إلى طريقة ما ، بل
يتغلغل فى الجماعة الشعبية، والتي تمثلها هنا تلك المرأة التى
جاءت من قريتها البعيدة لزيارة مقام الولي، كما يكشف عن
صورة الولي لا بوصفه رجلاً صالحاً انتقل إلى رحمة الله ، بل
بوصفه رجلاً حياً يراقب الزوار، وتلك الفكرة تبلغ حد المعتقد
الذى لا شك فيه، وهو ما يؤكد القسم بالله على صحة ذلك
المعتقد، كما يكشف المقطع عن بعض الممارسات المرتبطة
بتلك الزيارة مثل قراءة الفاتحة ، ولعل أهم ما يعنينا هنا هو
العلاقة التى تربط بين المقطع السابق، واختيار هيئة المريد
لا الولي كقناع للمتكلم فى النص، فوفقاً لما سبق تظهر عدة
طبقات، طبقة شعبية ، تليها طبقة المريدين، وهى أصغر
حجماً، تليها طبقة الشيوخ وهى أصغر، ثم طبقة الأولياء فى
أعلى الهرم، وموضع الذات الشعرية ينتمى لأكثر الطبقات
قرباً من الجماعة الشعبية.

ويتأكد الأمر فى موضع آخر فى الديوان، حيث نجد
موضع الذات يعلوه موضع الدرويش، ثم يأتى موضع الشيخ
فى درجة أعلى.

ويظهر الشيخ كمرجع للذات الشاعرة ، تعود إليه لتفسير
الغوامض لا عبْر المنهج العلمى فى الشرح، بل عبْر وسيلة
صوفية تتجاوز العقل ، ومنهجه فى الكشف ، أو التفسير:

"وقالت : ما معنى الحافظين قلوبهم ... والحافظات؟

فصمتُ منتظرا أن يدعوني الشيخ إلى جلوته! "(ص ١٠٥)
وسيلة المعرفة هنا مختلفة تماما، فالسؤال مفتاح المعرفة
يغيب ليحل بدلا منه سلوك شعائرى هو الصوم، والراغب فى
العلم لا يسعى إلى العارف، بل العارف هو الذى يدعو
الطالب، ومكان العلم هنا لحظة زمنية هى لحظة الكشف ، أو
التجلي.

تلك المعرفة الكشفية، التى تقوم على الباطن لا الظاهر،
وتكتسب فيها الكلمات دلالات مختلفة تماما عن الدلالات
الشائعة نجدها فى قصيدة أخرى يقول الشاعر:

"كم بابا غلقت امرأة عزيز الأرض؟

فى رأى : خمسة أبواب

فى رأى آخر: سبعة!

قال التلميذ كلاما أبهم عني

فهش الشيخ لنا

قال: الأبواب لها تفسير مخصوص

ومضى!

ومضى الشيخ له معنى عندى

غير دلالة فى اللغة الفصحى

لم أبهم عنا أبهمناه " (ص ٩٥)

تظهر المعرفة الكشفية هنا مرتبطة بإشارات تمر مرور الكرام، تماما كعدد الأبواب التى أغلقها زليخة قبل أن تهمل بيوسف (عليه السلام) ، فنحن لم نتوقف عند حصرها ، لأن حصرها يبدو لنا بلا معنى، لكنه فى الرؤية الصوفية لا يمر مرور الكرام، ويتحول إلى مشكلة ، لأن الأبواب هنا لها تفسير مخصوص يرتبط بقراءة القصة قراءة صوفية، تهتم بالتلميح لا التصريح، وبالإشارة لا العبارة، وبلوغ تلك القراءة لا يرتبط بقدرات العقل ، بل بدرجة الوصل . المعرفة هنا تقوم على التجربة الذاتية والإدراك الذاتى الذى يصعب تحويله إلى كلمات ، يقول الشاعر:

" قال الشيخ: مَنْ أدخلنا فى حضرته - أدخلناه..

وقال الشيخ: - وأنا أقضى المغرب -

مَنْ ذاق عزف " (ص ٩٦)

هكذا يصبح الاتصال بالشيخ روحيا هو الجسر الموصل
للمعرفة ، وتصبح التجربة الحية هي مجال المعرفة، على نحو
ما تؤكد الشذرة المشهورة " مَنْ ذاق عَرَفَ " ، والاتصال
بالشيخ روحيا يأتى فى إطار الشريعة ، فالإبهام يرتبط
بصلاة المغرب بعد وقته ، وهو دلالة على التقصير ، وتلك سمة
التصوف السنى الذى يعتمد فى المقام الأول على الشريعة،
ويستقى مبررات وجوده منها.

وتظهر هنا أهمية اللغة وطبيعتها فى التجربة الصوفية ،
فالكلمات تفقد علاقتها بالدلالات الشائعة، وبجانب المعاجم
العامة ، توجد المعاجم الخاصة بالكلمات المرتبطة بالتصوف،
ويصل الأمر حد اللغة الخاصة التى لا يمكن أن يفهمها إلا
رجال الطريقة يقول الشاعر:

" قال لى الشيخ :- فى محاولة للتعمية على الفضولين:-

لا تخف من الأحزاب

لكن احفظ "الحزب الكبير" يحفظك

احفظ الحزب الكبير تجده أمامك

استعن بالحزب الكبير

تجد قلبك ماهرا فى المحبة

توحد بالحزب الكبير تجد نفسك على الأقل

كاتباً حدثاً في ديوانى " (ص ٥٩) .

الشيخ هنا يستخدم الكلماتِ نفسَها، لكن بطريقة لا يستوعبها سوى أبناء الطريقة ، ويظهر حرص الشيخ على أن تتجاوز كلماته إدراكَ الفضوليين ، وكأننا أمام لغة سرية تحيا في قلب اللغة العلنية، تماماً كالفضاء الصوفي الذى يحيا في قلب الفضاء العام .

وإذا كانت المعرفة فيما سبق ترتبط بسلوك شعائري، وترتيبات معينة ، فإن ذلك لا ينطبق على كل المعارف الصوفية، حيث توجد معارفٌ صوفيةٌ شائعة لدى مجموعة معينة قطعت مشواراً في مسيرة التصوف ، ويشكلون طبقة أدنى من طبقة الشيوخ ، ألا وهم الدراويش :
" قلت لدرويش: ما دليل الحب؟

قال : أن ترى اسمها ساطعاً فى الظلمة

قلت ثم ماذا؟

قال: أن ترى المحيط من عطائِها كمثل قطرة "

(ص ١٠٦)

الدرويش يجيب هنا بشكل فوري ، فتمة خبراتٌ معروفة ، ودروس صوفية مستفادة، لكن الإجابة الجاهزة هنا، وإن

كانت لا تحتاج إلى كشفٍ يحدث للدرويش، فإنها تحتاج إلى كشف بالنسبة للسائل، الإجابة هنا لا تقدم معلومةً يمكن امتلاكها بسهولة، وعلى السائل أن يعثر عليها بمجاهداته، وتربية إمكانياته بحيث يرى اسم المحبوبة في الظلام، ويرى المحيط في قطرة.

مما سبق تتضح صورة الذات الشاعرة في علاقتها بالتصوف، وأهم ما يميز تلك العلاقة هو ما تتركه من انطباع قوى بأنها ليست وليدة الثقافة، بل المعاشية، أى أن الشاعر لم يقرأ كتاباً في التصوف، أو عرّف معلومات عن رمز من رموزه، ثم راح يوظفها في نصه، كما هو شائع في حالات كثيرة، بل يبدو الشاعر هنا منطلقاً من خبرة واقعية، يدرك من خلالها معنى الولي ومعنى المريد، ومن ثم فهو لم يتقمص صورة أكبر من حجمه الحقيقي، واختار لتمثيله صورة المريد لا الولي، وتلك الصورة تمنح الحضور الصوفي عند الشاعر شيئاً من الخصوصية، كما تكشف لنا عن ماهية الذات الشاعرة بامتداد الديوان، وطبيعة علاقتها بفضاء التصوف، وهكذا نجد المواجهة بين الأفق الروحاني العميق، والأفق الواقعي بكل مشاكله وأزماته، والمجموعة لا تقدم لنا سطحا

صوفيا ، بقدر ما تقدم لنا طرحا فنيا للقضايا المعاصرة، وهو ما يظهر بشكل واضح في مواضع كثيرة، وملامح التصوف الشعبي في الديوان تتناغم مع صورة الشاعر المهموم بالواقع، والمستغرق في آلام وآمال الجماعة التي ينتمى إليها. إن الحضور الصوفي يثرى الديوان جماليا ، من خلال توزيع عالم الشاعر على مجالين ، الأول يرتبط بفكرة المقدس، وهو عالم شاسع غير محدود ، والآخر يرتبط بفكرة الواقع وهو عالم شديد المحدودية ، وخائق ، والحركة بين العالمين تضيف قدرا من الدراما التي تثرى العمل فنيا ، وهو ما ينعكس على لغة الشاعر ، فهي من ناحية جامحة محلقة ، ومن ناحية أخرى تقدم صورا فوتوغرافية ، وفي ظل المراوحة بين العالمين ، المقدس والعادي ، تتجلى ذات مهزومة ، ومنكسرة ، وهشة ، تهفو إلى الحرية ، والجمال ، والقوة، وفي تلك الحالة لا يقف حضور المقدس عبر وظيفته الجمالية ، بل يرتبط أوثق ارتباط بتطلعات الذات للخروج من واقعها المتأزم، عبر آليات مختلفة ، منها التنفيس ، ومنها الدفاع، ومنها الرغبة في تجاوز الواقع إلى حياة أفضل ، وهو ما لا يتحقق إلا بالرغبة في تجاوز هشاشة الدنيوى ، من خلال

التجاور مع عالم المقدس ، والبحث عن القوى الخفية التي يمكن أن تعيد التوازن بين قبح يتوسع بشراهة ، وجمال يتآكل بضراوة. بين أشياء مادية تهيمن على الواقع ، وطاقة سرية خلقة تتواري ، ليذهب معها المعنى ، وتبقى الأشياء المادية وحدها سيدة على عالم يخلو من المعنى ، ولا يليق بالإنسان بوصفه مخلوقا رمزيا لأجسدا ماديا فقط .

إن الشاعر لا يقدم لنا حالة فرار من الدنيوى إلى المقدس، ومن ثم فهو لا يطالعنا فى صورة القطب الذى ينتقل من العالم الدنيوى إلى عالم المقدس ، ويصبح عنصرا من العناصر المقدسة ، بل يطالعنا فى صورة المريد المحب للقطب، وهو لا يريد الخروج من الدنيوى ، بل تعمير الدنيوى من خلال علاقة تجاور حميم مع عالم المقدس .

* محمود الأزهري - قبّلت وردتها - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة إبداعات - العدد ٢٥٧ - القاهرة - ٢٠٠٨ .

(٧) حكايات الجان وخطاب الخوارق قراءة في مجموعة العودة إلى جوبال لـ سعيد رفيع

تنتمي حكايات الجان إلى عالم الحكايات الشعبية الخرافية، وقد ذهب بير لاين إلى أن الحكايات الخرافية "تتفق جميعها في كونها بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور مدرجات حسية.. وقد فقد مغزى تلك الحكايات منذ زمن بعيد، ولكننا ما نزال نحس أثرها، بل هي تكون بنية الحكاية الخرافية التي تهتم في الوقت نفسه بالمتعة الفطرية في تصوير الأمور الخارقة للعادة، تلك التي لا يمكننا على الإطلاق أن نعدّها تصورا لا مغزى له مصدره الخيال فحسب" (١).

ويرتبط التفسير الديني لتلك الحكايات بمحاولات علماء تاريخ الأديان الوصول إلى الديانة الأولى التي ربما نشأت عنها كل الأديان الأخرى، وتنوعت الآراء بين ديانة المذهب

الروحانى ، والفتشيشية، والطوطمية ، وإن كان المذهب الروحانى هو الأكثر سيطرةً على تلك الآراء " وهو ذلك التصور العقدى الذى يؤمن بأن شيئاً غريباً أشبه بالخيال يعيش فى الإنسان هو الروح، ويظل حبساً فى الجسد أثناء اليقظة، ويترك الجسد ويهيم طليقاً أثناء النوم، حيث يمر بخبرة الأحلام، ويهاجر الجسد عند الموت، وإن كان يظل هائماً بالقرب ممن كان يحبهم وقت حياة الجسد " (٢).

وبالإضافة للتفسير الدينى هناك التفسير النفسى كما هو الحال مع الفرويدية التى نظرت لحكاية الخوارق باعتبارها تعكس حالات نفسية مثل صورة الفرع من البلوغ لدى الفتيات، أو عقدة أوديب، أو نظرية يونج فى الأنماط الأصلية التى توحد بين الشعور واللاشعور الذى لا يحتوى على صنوف الكبت فقط ، بل أيضاً تلك القوة الدافعة إلى تكيف الإنسان لحياته، ووجود هذه الأنماط الأصلية بأشكالها الرمزية ، هو الذى يجعل الجميع يتقبلون ويفهمون هذه الحكايات بصرف النظر عن اختلافهم العمرى أو الثقافى» (٣).

ولعل أبرز ما يرتبط بحكايات الجان هو قدرتها على أن تخرج بالإنسان من عالم المادة والواقع، بكل ما فيه من

معاناة، وتخاطب فيه عالم الروح والوجدان، بما تصوره من عوالم جميلة، ذلك أن الإنسان استطاع في هذه الحكايات أن يخلق لنفسه عالما سحريا جميلا ، بعيدا كل البعد عن عالما الواقعي، واستطاع فيه أن يلغى كل ما يحس به في عالما من قيود زمانية ومكانية، وكل ما يشعر به من ظلم ونقص في حياته.

وتُعدّ حكايات الجان أبرز ما يطالعنا في مجموعة (العودة إلى جوبال) لـ سعيد رفيع (٤). والذي تكتسب تجربته أهمية خاصة، لأنها من الأعمال النادرة التي تتفاعل مع عالم صحراء مصر الشرقية، خاصة عالم المقيمين على ساحل البحر، وهي منطقة عريقة لكنها ظلت مهمشة تاريخيا بحكم طبيعتها الجغرافية، كما ظلت مهمشة فنيا، فلم تظهر كعنصر مكاني مهم في النصوص الأدبية، بخلاف الدلتا والصعيد ، وهكذا انعكست عزلتها على الأدب، حتى أننا لا نذكر عملا إبداعيا، تفاعل معها، أو اشتبك فنيا مع عالمها ، باستثناء رواية صبرى موسى فساد الأمكنة تقريبا .

وفي مجموعته لا يقدم لنا الكاتب عددا من القصص المتناثرة، والمتباينة من حيث الأجواء، صحيح أن كل قصة لها

استقلالها الخاص، فلا تتداخل أحداثها مع قصة أخرى، لكننا نجد اتجاهها واضحاً للضم تلك المجموعة في خيط واحد، من خلال الفضاء المكاني، وحضور الكائنات الغيبية، في معظم القصص، أو العلاقة العجائبية التي تربط الأبطال بالبحر وكائناته :

في تلك القراءة سوف نقوم بتناول المجموعة من خلال ثلاثة محاور، حيث نتوقف في البداية مع ملامح المكان في المجموعة، وطبيعة العلاقة بين البشر والجغرافيا، باعتبارها الخلفية التي تزيدنا إدراكاً واستيعاباً لعالم النصوص، وفي المحور الثاني نتوقف مع السارد وطبيعة دوره الفني. وفي المحور الثالث نتوقف مع حكايات الجان وحبكتها، ورسالتها أو رسائلها الرمزية.

١- ملامح المكان وأسطورة التكوين :

يحرص الكاتب على ظهور المكان من خلال بعده الجغرافي، فتظهر الأماكن بأسمائها، كمرسى علم، والشلاتين، والقصير، وشدوان، والجفتون، وصنافر، وتيران، وجزر الفنادير التي تقع شرق الغزيرة.

ويوحد السرد بين الشخصيات من خلال مهنة الصيد، وعلاقة الصيادين بالبحر، فيبرز من خلال الوصف مكاناً

وجودهم، وتفاصيلَ عالمهم، مثل مرسى القوارب، والبيوت المتشابهة فى عدم انتظامها، والمبنية من أحجار الجير، وسقوفها المغطاة بألواح الصاج، والأستبوس، وعظام الأسماك المتناثرة، والشباك المهترئة الملقاة فوق الأسطح، ونجمات البحر المعلقة على البيوت، وزى الرجال المتمثل فى الجلباب الأبيض أو الأزرق ، وصولاً إلى تشابهم الجسدى خاصة بشرتهم الخشنة ولونها الذى يتداخل فيه الأسمر مع البنى من أثر لفح الشمس.

كما يقدم لنا السردُ عدداً من خبرات الصيادين المهنية ، كمهارة التعامل مع الرياح باعتبارها صاحبة الكلمة العليا، ومهارة قيادة القوارب، وتجفيف الأسماك ، وغيرها .

وتهتم المجموعة ببعض المفردات اللغوية الخاصة بالمكان ، كتلك التى ترتبط بمهنة الصيد مثل "الهورى" وهو القارب الصغير، و"الباحة" وهى المياه العميقة ، و"الروتان" وهى العصا الطويلة التى تُضرب بها صفحة المياه لإبعاد أسماك القرش عن القارب، أو المفردات التى ترتبط بدلالة معينة مثل "القوايد" وهى رؤوس الغنم أو الماعز التى تساق على سبيل الهدية، أو تلك التى ترتبط بممارسة عامة كـ "الزريبى" وهو

العُرس القائم على الغناء والرقص الجماعى الخاص بالرجال فقط، و"الرفيحي" الذى تشارك النساء فيه بالرقص.

وقد تعامل السرد مع تلك المفردات الخاصة تعاملًا خفيفًا، يحيل إلى عالم المكان دون أن يكون معوقًا للتواصل، كما نرى فى بعض الكتابات حيث يتحول الأمر إلى استعراضٍ للمفردات الغريبة على المتلقى، وحشدها على نحوٍ كثيف بادعاء الرغبة فى تحقيق الخصوصية الخارجية، وهو ما يؤدي إلى عائق لغوى مريب أحيانًا.

ولأن الكاتب يعتمد بشكل أساسى على حكايات الجان ، فإنه يقدم لنا العالمَ ذهنى للصيادين ، وطبيعةَ نظرتهم للعالم، والتي تقوم على مبدأ حيوية الطبيعة ، والتداخل بين مفرداتها ، فعالم البحر لا ينفصل عن عالم البر، والاتصال بينهما لا يقوم على مجرد الحاجة للطعام ، أو اعتماد الصيادين على خيرات البحر لتدبير معاشهم، وإنما يمتد بين أعماق البحر وأعماق الناس ، وهو ما يسطع عبْر حالات الانصهار الجسدى، كما هو الحال فى زواج حورية البحر بالإنسى، أو وجود كائن بحرى فى هيئة إنسان يعيش على البر، أو وجود علاقة حميمة تربط بين إنسان وأسماك

القرش. وتظهر تلك العلاقة بين العالمين فى هيئة أسطورة تفسر أصل المقيمين على ساحل البحر، وتأثير ذلك على عاداتهم وتقاليدهم. فالبحر ليس مجرد عنصر من عناصر الطبيعة ، بل يظهر بوصفه سلفا طوطميا، فنقرأ مثلا على لسان إحدى الشخصيات :-

" نحن عيال البحر.. نبتنا فى أعماقه مثل القناديل وأعشاب القيصار.. ثم حملتنا الأمواج وزرعتنا على السواحل والبحر «يستضيف الفريق ثلاثة أيام ثم يلقى بجثته إلى أهله فى اليوم الرابع.. ولقد تعلمنا من أبينا البحر أن نحتمى بالضيف ثلاثة أيام.. لا نسأله خلالها عن هويته ، وفى اليوم الرابع نترك له الخيار.. إما أن يبقى بيننا معززا مكرما أو يرحل لأهله» (ص ٢٧)

وتلك الرؤية الأسطورية تكشف عن طبيعة العلاقة بين عالم البحر وعالم البر بوصفها أعمق بكثير من مجرد علاقة نفعية تقوم على المصلحة ، العلاقة هنا علاقة كينونة واحدة وإن تعددت مظاهرها، وهى بالتالى تؤثر على منظومة القيم ، وهكذا يقوم السلوك فى البر على محاكاة نموذج يأتى من سلوك البحر.

وفى موضع آخر يظهر البحر كما لو كان كائناً مقدساً ،
فللبحر أسراراً لا يبوح بها لأحد - كما تقول إحدى
الشخصيات - وأى محاولة لكشف هذه الأسرار عنوة، تعود
على صاحبها بما لا يُحمد عقباه، وهكذا تظهر النبوة
التحذيرية التى تمنع الخوض فى بعض الأمور الخاصة
بالبحر.

وهذا العالم الذهنى لمجتمع القمص هو الذى منح
السارد حريّة فى نحت شخصيات عجائبية، كالغُرباء
مجهولى الأصل. وتلك الكائنات الغيبية ، التى تقوم على
معتقدات معينة تنبع من فكرة التداخل بين العوالم المختلفة ،
كالاعتقاد بوجود جنّة فى كل جزيرة، والاعتقاد فى الأعمال
السفلية، والأشباح وغيرها مما يرتبط بسلوك خرافى مثل
جلسات طرد الجن من جسد الإنس، أو وضع نجمات البحر
على المساكن، أو زيارة الأولياء ، أو رش الشيخ و نحر
الذبائح على عتبات البيوت والغُرف.

٣- السارد والمنظور :

وأول ما نلاحظه فى الطرح السردى، هو تقديم الحكايات
من منظور الجماعة، فالكائنات فوق الطبيعية لا تحكى عن

نفسها، والأبطال الذين تعاملوا معها، لا يروون بأنفسهم ما جرى لهم، وتبدأ المجموعة بالأسطر الآتية : "فى الجلسات التسع الأولى كانت الشیخة حلیمة تنفرد بسلامان فى غرفة مغلقة، ولم تكن لدينا أدنى فكرة عما یدور بداخلها؛ حیث كانت الشیخة تحظر علینا مجرد الإقتراب من بابها ...".

السارد لا یقدم نفسه باعتبارہ علیمًا، بل باعتبارہ رهینا لحجرة مغلقة لیس لديه أية فكرة عما یدور بداخلها، إنه منذ البداية لا یعد بشیء، وشبح الحجرة المغلقة تلك سوف یواجهنا فى عدة مواضع، فالشیخ براك - فى قصة أخرى - عالج سلمان فى حجرة مغلقة أيضا، كما أنه غاب فى الماء على نحو غامض، وكأن مصیره یقینا محجوب فى حجرة مغلقة، كما أن هناك أكثر من حجرة مغلقة لم یفتحها الراوى كتلك التى اتخذ فیها الشیخ قراره بالهبوط إلى النجع، كما تظهر الحجرة المغلقة بالمعنى المجازى من خلال الأبطال الذین یدخلون عالم الجن فى حالة الغیوبة، وعند العودة من الغیوبة لا یتذكرون شیئا، أو الغیاب عن المكان والعودة إلیه بعد سنوات طوال دون تذكر شیء من الأحداث التى جرت أثناء الغیاب، وهكذا تلعب الحجرة المغلقة دورا فى إحالتنا إلى

تداخل العوالم ، فقد لا نعلم شيئاً عن عالم أيٍّ منها، لكن ذلك لا يعنى أنه يخلو من الأحداث التى تمت بصلة للواقع.

من ناحية أخرى تلعب الحجرة المغلقة دوراً فى حرية الراوى، فتلك الحجرات المغلقة أمام الراوى، تغلق الباب أمام القارئ أيضاً، فلا يطالب الراوى بالمزيد من التفاصيل، وتدفعنا لقبول القصة على حالتها، أو الاكتفاء بتحريك الذهن تأملاً وتدبراً لما قدم من تفاصيل، والمبدع عندما يحرك فضولنا لمعرفة التفاصيل يجعلنا فى حالة جمالية تيسر وصول رسالته إلى أعماقنا ، فهو لا يقدم موضوعاً عن عالم الجن ، ولا يكثر بالتفاصيل إلا بالقدر الكافى لبناء عمل فنى متناغم شكلاً ومضموناً.

ومنذ البداية يطالعنا السارد وهو يتكلم بصيغة الجماعة (لدينا، إلينا، نرحل، نعود) وهو ما يحيلنا إلى حكاية جماعية، والسارد واحدٌ من تلك الجماعة، راقبٌ تفاصيلها الخارجية معهم، ثم عاد لينسجها وفق تلقّيه الجماعى لتلك الحكاية، ودون أن يجعل من نفسه طرفاً أساسياً فيها، أبى أننا للوهلة الأولى أمام مخزون جماعى يتم طرحه عبْر حبكة معينة ليحقق غرضاً معيناً، مع التأكيد على أن كلمة مخزون

هنا لا تتعارض أبداً مع دور المخيلة، ولا تُشَى حتى يكون دور السارد يقتصر على مجرد التنظيم والترتيب، فالسارد شخصية متخيلة من إبداع الكاتب، يطرح من خلالها ما كان يمر داخله في لحظة الكتابة، وبحكم صفتها تلك، فإن الشخصية الساردة هنا قادرة على تجاوز حدود المكان والزمان، والدخول في روح وجسد مَنْ وما تشاء، ليطرح ما يريد الكاتب طرحه، لكن الملاحظ في المجموعة، هو تحجيم إمكانيات وقدرات السارد، ووضعه في إطار معين لا يستطيع تجاوزه، يقتصر فقط على سرد الحكايات من الخارج، وتأكيد صفته كجامع لحكايات الصيادين، فليس هو بالعليم الذي يعرف كل شيء، ولا هو بالمشارك في الأحداث الغريبة يقدم لنا ما رآه، وإنْ ظهر كمشارك في مواضع قليلة، لا تتجاوز كونه واحداً من جماعة لا تأثير لها في مجريات الأمور، ولا نور لها إلا المتابعة من الخارج، وهو ما يظهر واضحاً في قصة (العشة الأخرى) التي يقدمها السارد صراحةً باعتبارها حصيلة قصص يرددها الصياليون، وقد سمعوها من شيوخهم، ومعرفتهم بها ومن ضمنهم الراوى لا تتجاوز ما قيل لهم، وهم يرددون حكاية الرجل المتزوج بحورية

أو جنية ، دون أن يعرفوا حتى من أين جاء، أو كم عمره، أو كيفية قيامه بأعماله المضنية، ناهيك عن أعماله الخارقة المتمثلة في عبور بركة القروش سباحة، إنهم يتناقلون حكايته دون أن يكون أحدهم قد رأى معشوقته، أو عثر على شاهدٍ واحد يدل عليها، ويرتبط سر الحكاية عندهم بالشيوخ، وهؤلاء أيضا يعجزون عن تقديم إجابات شافية عن تساؤلات الشباب، لكنهم ينجحون في ترسيخ إيمانهم بالعمق الروحي للبحر، وأسراره التي لا يبوح بها لأحد، والعاشق الذي باح له البحر بسر في تلك القصة، يتجسد كتوما ومنعزلا، يقابل السؤال بإشارة ترفض الإجابة، أو يتظاهر بالصمم، والسرد هنا يبدو معنيا لا بالحكاية في حد ذاتها، بل بمتابعة الشباب لتفاصيلها، والأمر نفسه يحدث في قصة (صابغ أذنيه بالدم)؛ حيث يقدم الراوى قصته باعتبارها حكاية متداولة، بعض أجزائها متفق عليه، والبعض الآخر محل خلاف، والسارد يؤكد على أن بعض التفاصيل تتشابه على السنة روايتها، وبعضها يتناقض، وكأننا مع مجرد جامع لأحاديث وروايات، لكنه يمارس فعلا نقديا خلال ذلك الجمع، فيختار لنا شخصا هو العم صالح ، الذي يقدم نفسه باعتباره مالك الحقيقة

النقية ، ليعتمد روايته ، لكنه يتوقف فجأة عن الحكى ، ويطلب حملة إلى بيته مع وعد بإكمال الحكاية فى الصباح ، لكنهم يجدونه ميتا ، وهنا يعبر الراوى عن سوء الحظ لعدم وجود العم صالح ليعلق على ما جرى فى تلك الليلة من وشم ثوبه وجميع أبواب النجع بالدم ، كذلك سوء حظ الحكاية التى لم يقدر لها أن تكتمل سردا .

والسارد إذ يصطفى راويا من رواة الحكاية ، ويربط موته بعدم اكتمالها رغم وجود رواة آخرين فى النجع ، لا يتركنا مع يقين ذلك الشيخ بكونه مالك الحقيقة النقية ، بل يدخل إلينا قدرا من الشك من خلال وصف الشيخ فى بداية سرده للحكاية باعتباره مشاركا فى بعض أحداثها الخارجية ، حيث يتحدث الشيخ عن دخوله النجع من الشرق ، ويشير بإصبعه فى اتجاه الغرب ، لكنه سرعان ما يدرك التناقض بين إصبعه وفمه ، فيعاود الإشارة بنفس الإصبع ناحية الشرق .

ومن أساليب السارد المتكررة رد القول إلى آخر ، وإبراز البعد النقلي لصياغته ، عبر عدد من المقاطع المتلاحقة التى تدور حول واقعة ما ، مثل اختفاء عوض الرشندى ، حيث يبدأ المقاطع بصيغة معينة على نحو :

يقول سالم بن عوض الرشندى ص ٢٩

يقول سعيد الرشندى ص ٢٩

ويتفق إبراهيم سليمان ص ٢٩

تقول جميعة زوجة حسين الشافعى ص ٣٠

تقول راشدة زوجة عايد ص ٣٠

واللافت هنا أن الرئيس عايد صاحب المركبة المنكوبة ، يلتزم الصمت.

كما يظهر تكرار رد القول إلى غيره أكثر وضوحا عندما ترتبط صيغة قال بشخص واحد، ففي قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة) ص ٣٩ ، تواجهنا عبارة (تقول الجدة حسينة) وفي المقطع التالى نجد عبارة (وتستطرد الجدة حسينة) وفي المقطع الذى يليه (تسترسل الجدة حسينة) وعندما يبدأ المقطع الذى يليه ببداية مختلفة يظهر تأكيد آخر (والكلام لا يزال للجدة حسينة) وفي المقطع التالى يبدأ بعبارة (تتحدث الجدة حسينة) وقبل نهايته نجد جملة (وتؤكد الجدة حسينة) أى أن الراوى يذكرنا فى صفحتين فقط بالجدة حسينة ست مرات ليؤكد أنها مصدر المعلومات، وبالطبع كان من الممكن صياغة كلام الجدة من خلال إشارة واحدة فقط لها باعتبارها

صاحبة الكلام ، وهو الأقرب فنياً ، فلماذا كان ذلك التكرار
الكثيف ؟

قد نرى فى التكرار هنا محاولة للهرب من طول كلام
الجدة بقطع استرساله، وقد نرى تأكيداً على الاتصال من
الكلام برده إلى الجدة، ما يعنينا هو تلك المسافة التى يحرص
الراوي على أن تفصله عن أحداث قصصه، والتى تقدمه
لابوصفه مبدعاً لحكايات عن الجن، بل بوصفه جامعاً
لحكايات الصيادين الخرافية، ويمكن أن ننظر لتلك المسافة
كوسيلة فنية ملازمة لحكايات الجن الموروثة ، واستخدامها
هنا يربطنا بتلك الحكايات ، وهو يبدو مثلاً لا يعرف الكثير،
لكنه يتواصل مع تلك الحكايات باهتمام ، وكأنه ذلك الشخص
الذى يشير فى السطر الأخير من القصة الأولى إلى المكان
باعتباره مستودع أسرار لم تُفُضْ، وغاية بحد ذاته . ويدعونا
للتواصل معه بكائناته وثقافته.

٣- حكايات الجان ، والخطاب الرمزي :

يمثل حضور الجان أبرز ما يطالعنا فى المجموعة، وهو
حضورٌ جوهريٌ بمعنى أن حبكة القصة تقوم بشكل أساسى
على حدث يرتبط بكائن غيبى، كما أن طريقة السرد تجعلنا

نضع القصص في إطار حكايات الجان، وهي حكايات منتشرة في الثقافات الإنسانية المختلفة، ولا يوجد فرق فني تقريبا سوى أن قصص المجموعة تنتمي لمبدع معروف، وترتبط بأسلوبه الذي يختلف قليلا عن أسلوب الراوى في حكايات الجان، والتي تنتمي إلى عالم الثقافة الشعبية الذي يغيب فيه اسم المبدع عن الحكاية.

وإذا كانت حكايات الجان ترتبط شعبيا بثقافة قديمة أو موروثة ، فإن انتشارها الواسع يكشف عن حاجة إنسانية عميقة ، تتجدد معها الحكايات لا عن طريق النقل والتداول بل عن طريق الإضافة أيضا، وفي المجموعة تظهر حكايات "الدبر قط" كحكاية مُستحدثة ، فوجود هذا الكائن الغيبي لا يتعدى زمنيا مدة الأربعين عاما ، وطريقة سرد الحكاية تكشف لنا السر الذي يمكن أن يؤدي إلى ظهور تلك الحكايات، وهو التعبير الرمزي عن قضايا تهم الإنسان ، وتؤثر في حياته.

ولعل أبرز قدرات الرمز هي قدرته على التكثيف ، فشيء رمزي بسيط يمكن أن يكتنز بدلالات هائلة ، وفي المجموعة تظهر القوة الهائلة لأشياء بسيطة للغاية، مثل نظرة العين،

كما فى حالة (الدبر قط) فمجرد رؤيته تصنع لعنة ، وفى اليوم نفسه أو خلال سبعة أيام على أقصى تقدير، تقع مصيبة لشخص واحد فقط من الذين أبصروه، وعليهم عند رؤيته الانعزال فى المنازل على أمل تأجيل المصيبة أو استبدالها بأخرى أقل فداحة، والاحتفاء بساحة الشيخ أبو الحسن الشاذلى لمدة سبعة أيام، يتم نحر الذبائح فيها على أمل طرد اللعنة التى تحققت من خلال النظرة.

وفى قصة أخرى تظهر قوة الوشم، الذى يتركه شبح القتل فوق أبواب الدور، الأمر الذى يصيب أصحابها بالذعر، وتدفعهم الرغبة فى القضاء على الوشم الرمزى إلى حرق الأبواب واستبدالها بأخرى، لكن الوشم سرعان ما يظهر مرة أخرى ، ليثبت أن قوته الرمزية أقوى من جهود محوها.

وفى قصة ثالثة تظهر قوة "البعوة" فى المصافحة ، فما إن تُصافح الضحية حتى تهيمن عليها، وتنقلها إلى العالم الآخر، بينما يبقى جسد الضحية فى مكانه لكن فى حالة غيبوبة، فالوجود المادى للشئ لا معنى له، فالعبرة بالسر اللطيف الذى يندغم معه، كما يرتبط القضاء على البعوة بلمسة خفيفة من أحد الشبان تحول الجنية إلى كرة من الذهب.

وإذا نظرنا إلى كثافة الحضور الغيبي في المجموعة ، فإنها تبدو لنا مبسرفة في الخيال ، وبعيدة عن الواقع ، لكن النظرة الفاحصة تكشف عن ارتباط تلك الكائنات بالواقع ، فهي تجسد عبر ردائها الرمزي أمورا واقعية ، أو تلبي رغبة لدى الشخصيات في تجاوز عقبات الواقع ، كما تتمثل في الأحداث التي تتجاوز إمكانياتها . وحبكة القصص تربط بين عالم الجان ، والأحداث غير المعتادة في الحياة اليومية، وهي تعتمد غالبا على حدث كبير، مثل الموت قتلا أو غرقا، أو عَرَضاً عبر حادث ، أو يتمثل الحدث في حالة مَرَضِيَّة غريبة يعجز الأطباء عن علاجها، وهكذا يرتبط فضاء الحكايات بحالات العجز الإنساني أو المعاناة التي لا يجد سبيلا لدفعها، وكأن حكايات الجان بأحداثها الخارقة وسيلة من وسائل التغلب على تلك الأحداث الخارقة التي تحدث في الواقع قياسا بالأحداث اليومية المعتادة .

والسارد يقوم أحيانا من خلال الوصف أو التعليق بتمرير إشارات خاطفة تربط بين الخيال الجامح والواقع المعاش ، وتكشف عن رسائل رمزية ، تربط الخيالي بالواقعي، لتظهر قيمة اجتماعية ، أو نفسية ، أو جمالية.

ولو نظرنا إلى التعامل الوصفى لكائن غيبى كـ "الدبر قط" نجد إشارة خاطفة تمضى مرور الكرام، تكشف عن رسالة رمزية ذاتية في الحكاية فنقرأ فى الوصف : " يظهر فجأة فوق تل الجير الذى يحد النجع من جهة الغرب، يرونه واقفا على رجليه الخلفيتين، يحرك أذنيه الطويلتين يمنة ويسرة، ويتلفت بعينه البراقتين فى جميع الاتجاهات ، يتطلع إلى الناس والبيوت، مثل حاكم يتفقد رعاياه " (ص ١٧)

الوصف هنا ينتهى بتشبيه يجمع بين الكائن الغريب والسلطة، كما تتمثل فى الحاكم، وفى أحداث القصة نقف على بعض الظواهر التى تدين الجماعة مثل انتشار الجبن والخسة كما تقول إحدى الشخصيات، ومع نهاية القصة نجد السارد يعلق على حال الجماعة قائلاً " ظلوا يمارسون حياتهم بغير تغيير، التغيير الوحيد الذى طرأ عليهم هو طريقتهم فى السير، إذ دفعهم الخوف من رؤية (الدبر قط) إلى تنكيس رؤوسهم وهم يسرون "

وهكذا يكشف وصف السارد وتعليقه عن وجود رسالة رمزية ذاتية فى الحكاية تدين الجماعة، وكأنها تترجم عبارة " من أعمالكم سُلط عليكم " فى صورة فنية تقوم على التجسيد والخيال.

ولو نظرنا إلى معظم حكايات الجان نجد السياق يقدم لنا ارتباطا بين العالم الغيبى ، والقضايا النفسية أو الاجتماعية المختلفة، ففي أكثر من قصة يرتبط العالم الغيبى بصدمة الموت غرقا، ويلعب دورا فى امتصاص تلك الصدمة ، فالغرق ليس مصيرا مظلما، ولا يجسد انفصالا نهائيا بين الغريق وأهله، وهكذا تظهر الجنية "مزيونة" جنية جزيرة الجيفتون، أجمل جنيات البحر على الإطلاق، والتي تُسخر فى خدمتها النوارس لتبلغها بالمراكب البعيدة، وتستخدم أسماك الحريد فى استدراج تلك المراكب ، وعندما تدخل المراكب منطقة نفوذ مزيونة، تلقى الجنية بضفائرها، وتجذب المركب ، وتحطمها فوق الصخور ، وتختار أجمل الصيادين وتطبق عليه بخصلة من ضفائرها ، وتجذبه إلى القاع، وهى تخطف الشبان لتزوجهم، وفى عالمها يعيشون حياة هنيئة، ثم تعيدهم لأهلهم بعد عشرين عاما.

وهكذا تظهر أمُّ أحد الغرقى رافضةً نصبَ سراق لتلقى العزاء فى ابنها، لأنها لا تعتبره ميتا ، وتمارس حياتها باعتبار ابنها على سفر، وسوف يعود بعد عشرين عاما، وربما لأن الرسالة الرمزية هنا ترتبط بالتوهيم ، نجد السارد

يقدمها فى قصتين فى الأولى يأتى الغريق فعلا بعد عشرين عاما ، لكن دون أن يذكر شيئا عن سنوات غيابه ، بما يفتح المجال لوجود سبب آخر لغيابه ، وفى قصة أخرى لا يرجع الشاب الغريق ، بينما تتغير أحوال الأب بشكل سلبي وهو يتابع عودته يوميا، وهنا يصبح موقف السارد نقديا من حكايات الجان عندما تتعلق بمنح الوهم كوسيلة للتغلب على تجربة نفسية قاسية.

ويمكن أن تعكس الحكاية قضية اجتماعية كما هو الحال فى حكاية "البعوة" ، وهى زوجة الجان الشرير الذى يسكن الأرض السابعة، وانتقاما منها لأنها عصت أمره ذات ليلة، يقوم بتسخيرها لتجلب له أجمل العذارى كى يعاشرهن على فراشها وعلى مرأى منها، دون أن تعترض حتى لا يحولها إلى كتلة من النار .

هكذا تخرج البعوة من شقوق الأرض على هيئة دخان ، ثم تتجلى فى هيئة إنسية ترتدى المسفع والنقاب كدأب حريم العربان، وتطرق على باب بيت تعرف أن بداخله فتاة بمفردها، وبمجرد أن تُصافح الفتاة، تسقط الفتاة فى غيبوبة، ولا يتبقى فوق الأرض سوى جسد كاذب ، أمّا جسدها

الحقيقى فيكون فى سابع أرض مع البعو ، وعندما تفيق البنت من غيبوتها لا تتذكر شيئاً عن لقاء البعو.

ولو نظرنا إلى ضحايا "البعوة" هنا من خلال إشارة خاطفة يقدمها النص نجدهم عبارة عن فتيات جميلات يمكن بمفردهن ، وعلى هذا تكون الرسالة الرمزية هنا ، هى تجسيد خطورة بقاء الجميلات بمفردهن، فالبعوة هى الخطر الخفى الذى لا نعلم من أين ولا كيف يأتى ليغرر بالفتيات ، خاصة فى مجتمع العربان الذى تلعب فكرة الشرف دوراً أساسياً فى ثقافته.

وفى القصص تظهر كثافة العلاقة بين المرأة وعالم الجان ، فحضور الجنيات، والحيريات (الإناث) هو الغالب قياساً ب (الذكور) وإذا كانت تلك الجنيات تمتلك سلطة هائلة على البشر، فإنها أيضاً مقهورة من ذكور الجن ، كما هو الحال فى "البعوة" زوجة "البعو" التى تظهر بوصفها نصف جنية ، كالمراة فى عالم البشر التى يُنظر إليها كنصف إنسان، وزوجها يفوقها من حيث القوة، ويعاملها بأكبر قدر من القسوة يمكن أن يعامله زوج لزوجته فى عالمنا البشرى.

وتظهر فى الرواية خبرة النساء بعالم الجن، بشكل عام ، كما تظهر تلك الشخصيات المتخصصة فى صراع الجن، مثل

الشيخة فاطمة العبادية، والتي تتعامل مع الجان الطيبين، أما الأشرار، فقد تعاهدت معهم على ألا تقضح سرهم مقابل ألا يتعرض أحدهم لمنطقة نفوذها، والشيخة حليلة، المخولة بالتعامل مع الجان والشياطين من سكان العوالم الأرضية.

ومع ارتباط الضحايا بالنساء في قصة " البعوة"، يظهر القضاء عليها مشروطا بشاب يرتدى زى امرأة، وهكذا تعكس حكايات الجان وضع المرأة في الواقع.

وقد ترتبط الحكاية بقيمة اقتصادية، فالشيخ الذي يُستخدم بكثافة لمنع الجان الشرير من دخول البيوت، يصبح تجارة رائجة، ويبيع بضعف الثمن، وهكذا تظهر حكايات الجان كوسيلة اقتصادية مربحة.

وقد ترتبط الحكاية بقيمة جمالية، كما في قصة (وهو أيضا يحب عروس البحر) التي تكرر رسالتها الرمزية للتواصل الحميم بين الكائنات، باعتباره يؤدي إلى تواصل حميم بين البشر، وتقوم القصة على اصطدام سمكة عروس البحر بقارب يؤدي إلى إصابتها بجرح كبير، فيفكر الصياد في سحبها وتقطيعها، وعندما يشعر بنبضها يعالجها، ويعود في قاربه وهي ترافقه في الماء وهو يلعب معها، وتواصله

الحميم معنا يزيدہ تواصلًا مع زوجته، حتى أنه يشعر بحُب
زوجته أكثرَ من ذي قبل، زوجته التي قدَّمها السرد وصفا
باعتبارها بدينة، وبأنف مقلطح، ولا يطيق زوجها النظرَ إلى
شعرها الأكرت. وهكذا تقوم الحكاية بوظيفة جمالية خيالية،
وفي الوقت نفسه ترتبط بوظيفة واقعية تحوّل القبح إلى
جمال.

المراجع :

- ١- جى سى كوبر - حكايات الخوارق : مجاز للحياة الداخلية للإنسان - ترجمة وتعليق / كمال الدين حسين - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٥ - ص ١٥ .
- ٢- السابق ص ٢٠ .
- ٣- السابق ص ٢٣ .
- ٤- سعيد رفيع - العودة إلى جوبال - مجموعة قصصية - نفرو للنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٦ .

(٨) الرعوية وجثة أركاديا قراءة في ديوان (موسيقا للبراح) لبهاء الدين رمضان

تشير الرعوية اليوم إلى " أى أدب يعالج تعقيدات الحياة البشرية فى إطار من البساطة ، وكل ما هو مطلوب أن تتعاون الذاكرة مع الخيال للكشف عن ماضٍ غير بعيد يتسم بالبراءة النسبية ويبدو أكثر إمتاعا من حاضر قاسٍ ، يخيم عليه النمو التقانى أو ظل التقدم فى السن " (١).

إنّ كل تعريف للرعوية يروم الجمع والمنع ماله الخسران ، ذلك أن "هذا الجنس الشعرى ، قبل أن يكون كذلك يوجد منشورا ومنسربا كبذور اللقاح أو الرذاذ فى آداب الأمم القديمة ويستكنُّ كاللؤلؤ الناصع فى كتابات الأشوريين ، والبابليين ، والمصريين القدماء ، والكنعانيين والكتاب المقدس، لكنه سيظهر كجنس شعرى بين القسمات على يد الشاعر اليونانى الإسكندرى (تيوكريت ٢١٠ ق م - ٢٥٠ ق م) (٢).

ويؤكد محمد بودويك على أن ذلك الجنس المخفى فى ظل
الأجناس الشعرية الكبرى كالملمحة والدراما والكوميديا ، لم
يَلْقَ عناية ولا تتبعاً ، والتقاطاً ومن ثم تسليماً وتنظيراً فى
مدونة النقد العربى لا القديم ولا الحديث ، ولا فى تاريخ
الأدب العربى بعامة (٣).

وفى إطار رحلته الصعبة والطويلة لتتبع مفهوم وخصائص
الشعر الرعوى ، يمكن أن نستخلص مجموعة من النقاط
الجوهرية، والتي تتمثل فى الحفاوة بالطبيعة الفاتنة ، والحنين
إلى العهد الذهبى أو " أركاديا " و " اليوتوبيا " بما هى
جزيرة خيالية لا تتسع إلا للمجتمع المثالى ، القادر على
تحرير نفسه من إرغامات الواقع ، والتهافت على الماديات
والشهوات المقيتة ، وكذلك مدح الخلوة والعزلة والبداءة ،
والموسيقى العذبة الصافية ، والحب الرعوى التلقائى ،
والبساطة ، والشعر ، والسعادة ، والمقارنة الضمنية بالواقع
اليومى المبتذل والمنحط ، والمتهافت على الماديات الزائلة ، بما
يعنى اتكائها على الحلم والرفرفة فيما هى ترثى واقع الحال ،
إنها تجسد الهروب من المحدودية إلى الرحابة، والاحتماء
الرحيم بالغد الحالم أو الماضى المأسوف عليه ، والبساطة

الوديعة والبراءة المطلقة ، وبعبارة أوجز هي مديح الماضي
الذهبي المتخيل أو النوستالجيا المبرحة ، وفي هذا يرى شيلر
أنها صورة عاطفية لاستعادة الحلقة المفقودة بين الطبيعة وبين
روح الإنسان" (٤).

إن حضور الرعوية في الشعر العربي القديم لا يحتاج إلى
تدليل وإن احتاج إلى فحص وتحليل ، غير أن الحضور
الرعوي - كما يؤكد الباحث - يتغلغل في الشعر العربي
الحديث منذ الشعر المهجري وتظهر الرعوية عند كبار
الشعراء بداية من جبران وميخائيل نعيمة ، وإلياء أبو ماضي،
والشبابي ومحمود حسن إسماعيل، وصولاً إلى بدر شاكر
السياب ومحمود درويش وغيرهم. وهو أمرٌ يجدر تتبعه
خاصة في ظل التطورات الحداثيّة ، وما شهدته الشعر العربي
من متغيرات، للوقوف على سر تغلغل الرعوية وطبيعته
وتجلياته عند الشعراء المعاصرين.

وهنا سوف نتوقف مع الرعوية من خلال مجموعة (موسيقا
للبراح) للشاعر بهاء الدين رمضان ، والتي يستوقفنا فيها
قسمها الأول الذي يحتوي على تسعة نصوص تأتي في إطار
واحد تحت عنوان "من المكاشفات" ، وفي هذا القسم يظهر

التركيز على البعد الرعوى فى النصوص، فالنصوص تتحرك لتشكّل عملاً واحداً أطلقت عليه (رعوية المكاشفات) وتذكرتُ الشعرَ الرعوى باعتباره جنساً أدبياً مستقلاً لاحقته الممارسة النقدية الغربية على نحوٍ كبير من العناية ، فيما تجاهله النقد العربى، رغم أصالة ورسوخ الرعوية فى حياة الشعر العربى منذ العصر الجاهلى، ورأيت أن النص يمكن أن يكون مدخلاً لرصد الرعوية فى شعرنا العربى المعاصر على وجه الخصوص ، لبيان مظاهرها وتجلياتها ، وتحليل معطياتها إلى آخر ما يمكن أن يقودنا إليه الرصدُ والمقارنة والتحليل ومن ثم سوف نقوم هنا بقراءة (رعوية المكاشفات) للوقوف على ملامحها وسماتها وطريقة بنائها ومرجعياتها ورؤيتها للعالم، وذلك فى إطار رؤية منهجية متكاملة بقدر المستطاع ، تعتمد على أولوية النص والإصغاء له، ووحدة الشكل والمضمون ، وتداخل العناصر وامتزاجها وغيرها من المبادئ المنهجية التى نراها مناسبة للتعامل مع النص الشعرى بمرونة تناسب حيويته، ومرواغاته وتشابكاته المختلفة.

٢- الإطار الرعوى للمكاشفات:

يظهر الإطار الرعوى بشكل إيحائى من خلال عنوان

الديوان (٥)، فارتباطُ الموسيقى بالبراح يذكّرنا بصورة الراعى الذى يعزف فى الخلاء ، وقد انفردَ بنفسه وحيدا وسط أجواء تعمّها الطمأنينة ، كما يحمل فى طياته دعوةً للجفاوة بالبراح عبر الموسيقى وهو ما يذكّرنا بأسطورة الإله الإغريقى (بان) الذى "طارد الحورية (سيرنكس) حتى وجدها انقلبت إلى قصبة استقى منها رعوياته الأولى (٦).

وهذا الإله بالمناسبة يرجع لجنور مصرية قديمة ، فقد عُرف فى مصرَ قبل أن يُعرف فى اليونان بقرون طويلة على ما يذهب «هيروولوت».

حيث يقول: " إن المصريين من أهل مينديسه ، يعتبرون "بان" (رام المينديسى) إله الرعاة والمراعى، من بين ألهم الثمانية السابقين للآلهة الاثنى عشر. ويصوره المصورون بوجه وقوائم التيس، وأهل مينديسه يجلون الماعز وبالأخص الذكور منها، كما يجلون راعيها ويخصونه بأعلى مراتب الشرف بين الرعاة الذين يتفانون فى درجات التشريف، وإذا مات أحدهم حزن الناس لفقدانه ، واقاموا له مأتما عظيما فى كل أنحاء المنطقة، والمصريون يطلقون مينديسى على الماعز والإله "بان" معا. (٧).

ومن هذا الحضور الإيحائي للإطار الرعوى تنتقل مع النص الأول من الديوان ، إلى الحضور المباشر والصريح ، فالنص يحمل عنوان (الراعى) والكلمة تواجهنا وحيدة وكأنها تريد الحسم فى الإحالة إلى نمط الراعى ، إذ كان من الممكن أن يضع الشاعر عنواناً مركباً ، بحيث نرى كلمة الراعى فى جملة ، إلا أنه أثر أن تأتى الكلمة بمفردها وبون مزاحمة من كلمات أخرى ، وفى هذا حفاوة بها بون غيرها من الكلمات ، ورغبة فى تركيز النظر عليها ، ولا تتوقف الإشارة الصريحة عند هذا الحد بل نراها تتكرر أيضاً فى النص الرابع ، الذى يظهر الفضاء الرعوى والذى يأتى تحت (عنوان الولادة) والذى نرى فيه اللغة وهى تتوحد بالروح ، وكأن اللغة هى الرحم الذى يتخلق الكائن عبره ، ومن خلاله يتحقق وجوده ، يقول الشاعر:

سافر بين ألوان المراعى

تصطفيك الأغنيات

هنا نرى الحركة من المكان الواقعى باتجاه المراعى من خلال فعل (السفر) كما نرى الأغنيات وقد اتخذت هالة مقدسة ، فهى تصطفى وتختار ، والكائن هنا هو الكائن

المصطفى ، إنه ليس فردا عاديا ، كما أن علاقته بالأغنيات ليست علاقة مجانية ، إنها تحتاج إلى نوع من المجاهدة بالمعنى الصوفي للكلمة ، وتلك المجاهدة لا تتحقق إلا في الفضاء الرعوى بألوانه المختلفة .

٣. المكان الذهبي / جنة أركاديا :

لا يكتسب الفضاء الرعوى قيمةً عادية ، بل يُعد رمزا للطمأنينة والتأمل والحياة البسيطة ، المتناغمة ، وقد ارتبط الشعر العربي بأسطورة وادي عبقر ، كما ارتبط الشعر الرعوى كجنس أدبي في النقد الغربي بأسطورة (أركاديا) وهي منطقة جبلية في اليونان القديمة ، تمثل طبيعة رعوية حيث تعيش الآلهة والبشر في سلام ووثام ، وقد أقام فيها pan إله الطبيعة وحامي الرعاة ، واتخذها مكانا لطقوسه . ومن ثم فقد عُدَّت أرضُ أركاديا جنةً الشعرِ باعتبارها مكانا يقع بين كمال الماضي ، ونقصان الحاضر ، مكان صيرورة لا مكان وجود ، حيث تكون قدرات الفرد في فنون الحياة والحب والشعر موضع استغوار وفحص (٨) .

وهي كمكان ذهبي ترتبط أيضا بزمان إنساني ذهبي ترجع أغواره إلى الوجود في الجنة قبل النزول إلى الأرض،

وهذا العصر الذهبي نراه حاضرا في الثقافات القديمة رغم تنوعها، ولهذا تعتبر أرض أركاديا في تجدد أبدي لأن الحنين إليها متجذراً في واحدة من أعمق الغرائز البشرية ، ولأنها مألوفة لجميع الشعوب والأزمان، فإنها ستلبس لبوسا مختلفة باختلاف الزمان والمكان (٩).

فالإنسان بوصفه نمطا والإنسان بوصفه فردا يشعران أنهما فيما مضى من الزمان قد أقبلا إلى العالم يجبران ذيولا من غمام المجد : ظلال السجن قد أطبقت ذات مرة في جنة عدن ، وهي تطبق مرة أخرى في مسيرة كل امرئ من براءة نعيم الطفولة نحو بلوغ النضج . والواقع أن تاريخ الجنس البشري يُستعاد في تاريخ الفرد ، وشباب الجنس البشري يجد ما يوازيه من شباب كل إنسان (١٠).

سأوى إلى جبل يمنح الغارقين العراء
هكذا يظهر الفضاء الرعوى في مكاشفات بهاء الدين
رمضان منذ السطر الأول في الديوان كمكان ذهبي . وكذلك
ياخذنا السطر نفسه إلى زمن بعيد ، وهو زمن نوح عليه
السلام ، وهذا الزمن ليس مقصودا بذاته ، لكنه يوقظه فينا
باعتباره نموذجا يتكرر ، ويعيد إلى أذهاننا صورة المجتمع

البشرى وقد بلغ طورا من الفساد يستحق معه عقوبة
الطوفان المدمر، والشاعر هنا يتطابق مع القصة القرآنية ،
عبر صيغة (ساوى إلى جبل) وكلمة (الفارقين) لكنه ينحرف
عنها ، فمن يتحدث هنا هو ابن نوح الملعون ، وهو ما يذكرنا
بصنيع أمل دنقل ، فى قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح)
لكن الشاعر هنا يستخدم القصة على نحو إشارى خاطف.
إن استدعاء طوفان نوح هنا استدعاء لواقع مرفوض جاء
الطوفان للقضاء عليه تماما ، كما أن النص يبدأ من لحظة
التقرير بالفرار من ذلك الواقع ، ولا يقدم لنا شيئا عن
تفاصيله ، أو حياة المتكلم قبل قرار اللواذ بالجبل ، فنحن
لا نعرف مبررات القرار أو ظروفه أو ملامساته ، لقد أراد
الشاعر أن يبدأ من الحدث العلامة ، من نهاية مرحلة إلى
بداية مرحلة أخرى هى المرحلة الرعوية لكنه سيعود إلى
المرحلة السابقة فى نصوص الرعوية فهو لا يتحرك وفق
تسلسل منطقى رتيب ، بل يبدأ من نقطة معينة ، تجعل من
الجبل نقطة البداية ليعود إلى ما قبلها ، وفى ذلك حفاوة فنية
بالفضاء الذهبى، أرادت له أن يكون فى صدارة المشهد،
واتخذت من أكثر عناصره قوة وشموخا وهو الجبل رمزا له ،

وهنا نلتقى بِسِمَة أساسية وهى الاختزال والاعتماد على الإيحاء، لقد اكتفى الشاعر بكلمة واحدة معولاً على موروثها الثقافى الذى يُلْقَى بظلاله على ذهن المتلقى فور سماعها.

والنص يقدم لنا صورة الجبل من خلال فعلين وحيدين، هُما المنح والبوح ، فهو فى البداية (يمنح الغارقين العراء) وفى النهاية (يمنح العارفين الصفاء) ونلاحظ هنا الجناس فى الجُمْلَتَيْن ، والتحول من الغارقين إلى العارفين ، فالفضاء الرعوى يقوم بوظيفة مزدوجة هى انتشال الإنسان من الغرق، وتحويله إلى عارفٍ ، وهى أقصى درجات الاقتراب من المقدس ، وهى وظيفة عامة يؤديها لكل إنسان كما تكشف صيغة الجمع هُنا ، وبالإضافة إلى منحة العامة ، هناك منحة خاصة ترتبط بالمتكلم وهى البوح ، وهنا نرى ظلاً لوادى عبقة، وتلتبس ممارسة الرعى بممارسة الشعر ، ويتحول الفضاء الرعوى إلى فضاء رمزى:

يغنى

فيحترق العشب

عند الصباح

يمد عصاه

تثور المراعى

غباراً من الذكريات
ويبدأ عطر الحقول
بطعم الظهيرة
أو مطر من جوى
هكذا ظل مثقلاً بالقطيع
تنام المسافات بين يديه
يهش بها غنما
يختفى فى النبوءة
مزدحماً باصطياد الحروف
ففيها مآرب أخرى
(الديوان ص ٨ ، ٩)

نلاحظ هنا ارتباط المراجع بالذكريات حيث الزمن الماضى ،
وارتباط الذكريات بالعطر ، وامتزاج الغنم بالنبوءة /
المستقبل ، وعلاقة الصيد بالحروف ، ومن ثم نرى المراجع فى
حالة غناء ، وهذا الغناء يرتبط بخطى امرأة مثالية لها
حضورها المقدس ، فلا يرغب فيها إلا ملائكة ، وهى قداسة
ترتبط بقداسة القرآن الكريم الذى يتناص معه الشاعر هنا
فى موضعين ، يرتبط الأول بطوفان نوح عليه السلام ،

ويرتبط الآخر بعصا موسى عليه السلام ، وسوف نعود لتلك النقطة لاحقاً .

هذا هو النص الأول في الديوان ، يغيب فيه الواقع ، ويظهر الفضاء الرعوى كمكان ذهبي تتعدد وظائفه ، فهو ملاذ من الطوفان ، وسبيل للمعرفة ، وشبكة لصيد الحروف .

٣- التمرد على الواقع :

في النص الثاني نجد الفضاء الرعوى كمفهوم يتطور ، وصورته تكتمل ، وهو ما سنراه ممتداً في باقى النصوص الرعوية ، وهنا يعود الشاعر إلى الحياة الواقعية ، وبالقدر الذى يساهم فى كشف بهاء الفضاء الرعوى ، حيث يبدأ برمز من رموز المدينة وهو المقاهى ، ويقدم معادلاً للفضاء الرعوى وهو الشعر .

المقاهى

تفر إلى الشعر

تسكنها رغبة الساهرين

فتملأ أحزانها بالطيور

تشرد فى الجالسين

رياح الطفولة

والأرض خمر

وطاولة من دثار

يكوكبها سرب نمل .

(الديوان ص ١٠)

إن فرارَ الشاعرِ إلى الجبل في النص الأول ، يتكرر هنا في صيغة أخرى ، فالمقاهى أيضا تفر إلى الشعر الذى يتحول إلى فضاء عامر بالطيور ، كما أن غبارَ الذكريات الثائر في النص الأول يتكرر هنا من خلال رياح الطفولة على النحو الذى تلمع فيه فكرة العصر الذهبى ، كما نتقدم باتجاه إضافة مهمة تتمثل في تحول الأرض إلى خمر ، وهى حالة فريوسية تذكرنا بأنهار الجنة .

نصوصُ المكاشفاتِ إذن ليست إلا حلقاتٍ متصلةً عبر صيغ عديدة بعضها ظاهر كتكرار فعل الحركة من الواقع إلى المثال الذى يتوحد فيه الشعر بالفضاء الرعوى ، أو تناولا لنقطة تم تجاوزها فى نص سابق .

لقد رأينا أن الفضاءَ الرعوى فى النص الأول يلعب دورا مزبوجا ، الأول عام ، والآخر خاص يرتبط بالشعر، غير أن تلك الخصوصية ظهرت من خلال علاقة الشعر بالشاعر، وفى

هذا النص تظهر من خلال علاقة الشعر بالمتلقي، فالضمير الذى تحول من صيغة الجمع فى كلمة (الغارقين) و(العارفين) إلى صيغة المفرد (الراعى) يظهر هنا فى صيغة الجمع ، فالمقاهى وهى رمز حضرى عام ، تفر إلى الفضاء الرعوى عبر وسيلة وحيدة وهى الشعر ، أى أن الشعر يتحول إلى فضاء رعوى يقوم بالوظيفة نفسها فهو ينقذ من الغرق، ويقود إلى المعرفة ، ويمنح الصفاء.

وإذا كان الشاعر قد قفز على مبررات قراره بالتوجه إلى الفضاء الرعوى ، فإنه يعود هنا إلى عالم الغارقين مختزلاً إياه فى إشارات خاطفة تشير إلى ما يستحق لعنة الطوفان مثل (الزعماء، الجنس، الإيدز، القتل الوحشى فى صربيا ، الانتخابات المزورة) وكما هو واضح من خلال تلك الإشارات فإن النقمة لا ترتبط بحالة فردية ، أو حتى وطنية فقط بل بحالة حضارية عامة .

يرشف نار الحضارة

والشأى نون كلام

والصمت هنا يعيدنا إلى حالة ما قبل النص الأول ، أو لحظة التفكير فى جبل البوح إن جاز التعبير ، وكما كان

الغناء فى النص الأول يظهر الغناء هنا أيضا.

سيهبط بين الدمى

ربما

أو يغنى بأغنية عن سلام جديد

هذا هو السلام الذى تنشده البشرية

وهكذا تتواشج الصلات والعلاقات بين النص الأول والثانى وكأننا أمام نص واحد تم تقسيمه إلى نصوص مستقلة، فالنص الثانى يقدم لنا المبررات التى جعلت المتكلم يتوجه نحو الجبل ، ويقدم إشارات واقعية للطوفان الذى شعرنا به فى النص الأول، وكان يمكن أن يبدأ الديوان بهذا النص ، لكن الشاعر فضل أن يبدأ بالنقطة المركزية فى رؤيته، والتى تقوم على توحيد الشاعر بالراعى، والنص بالمرعى .

٤. بناء الرعوية :

إن ما يثيره الشاعر فى نص من خلال إشارات ، يعود إليه فى نص آخر بشيء من التركيز ، مع ربطه جنوهريا برؤيته للمكان الرعوى ، وقد رأينا مثلا كيف يتخذ من الجنس والإيدز إشارتين على نار الحضارة المعاصرة ، وهكذا نراه فى النص السادس الذى يأتى تحت عنوان (الخروج) يعود

إلى الجنس والإيدز نون ذكرهما، بل يتناول المرجعية التي
أسفرت عن استفحال أمرهما ، وهي التعلق بالجسد في بعده
الطيني البحت ، وغياب الجانب الروحي وفق ما يراه ،
ويظهر فعل الفرار مرة أخرى متخذاً صيغة الخلاص لا من
المحيط الذي يقيم فيه الجسد ، بل من الجسد نفسه ، وهكذا
نرى البراح الروحي المنشود كرد فعل على السجن الطيني
المهيمن على الحضارة ، وهو ما لا يمكن أن يحدث إلا عبر
وسيلتين لا ثالث لهما ، هما الخلاص عبر الموت، والسفر بين
ألوان المراعى المختلفة ، حيث التوحد بالفضاء الرعوى ،
فضاء العارفين حيث أقرب نقطة التقاء بالمقدس .

لتبدأ هذا الخلاص بعيداً

وحيداً تموت

وتخلع حزن الكلام

ويبدأ صمت البقاء

لك الآن متسع الياسمين .

وحزن البلاد

(الديوان ص ٢١)

فلا تبرح العارفين

سيأتى الرجال

وتأتى النساء ؛

وتأتى البلاد

من الطين تخرج

تهرب من غربة الجسد/

الشرنقة (ص ٢٢)

ونبقى مقيمين فى الجسد الطين

مغتربين عن الرب

والروح تهفو (ص ٢٢)

ثقيلة أنباء هذا المساء

لأننا مقيمون فى الجسد (ص ٢٣)

هكذا يتحول حضور الجسد فى هذا النص حضوراً
مركزياً ، ومتناغماً مع دلالة التدمير التى يرمز إليها الإيدز
فى النص السابق، ومن خلال هذا التركيز يقدم لنا الشاعر
تصوره للجسد، والذى يردُّ نارَ الحضارة إلى الجسد الطينى
الذى يظهر كفضاء غريب ، تسكنه الروح بينما لا تكف عن
الحُكم بالقرب من المقدس . إننا نجد هنا إشاراتٍ أخرى علينا
البحث عن تعميقها فى نصوص أخرى ، فالعارفون هنا

تحولوا إلى مكان ، لكننا قد لا ننتبه لذلك وقد نفهم جملة (لا تبرح العارفين) ، بمعنى لا تبرح الجلوس مع العارفين ، وتذكرنا صيغة (لا تبرح) هنا بقصة موسى والخضر كما وردت في القرآن الكريم خاصة مع ارتباط الفعل المنفى بكلمة العارفين التي يمثل العبد الصالح ذروتها ، وهناك نص يعتمد على تحول الجسد إلى فضاء رعوى وهو نص (الغزاة) الذي يقول في بدايته (جسدى براح للغزاة) مع ملاحظة ارتباط الجسد بالنور، الساطع فالغزاة اسم أطلقه العرب على الشمس ، وهذا النور الساطع هو محور النص السابع
مكاشفة الدهشة.

نور بمجرى بحره المورود

جاء وقال لى :

من أنت، من أنا ؟؟

كانت الشمس ،

النجوم جميعها

فرايتها

والنور فى مجرى بحارى

كان فى كل الحوادث

شاهد

فتطلعت عيني...

فلم أر غير ضوئه

قال لي :

أنظر بعين قوادك الخاوى

فنربط قلبك الملتاع

في حضرة القرب المقدس

(الديوان ص ٢٤، ٢٥)

يأخذنا هذا النص إلى اللحظة الحاسمة في حياة الراعى، لحظة الانتقال من البراح المكشوف إلى المكاشفة ، حيث يلتقى الطينى بالنورانى، فتتحقق الدهشة بالمعنى الصوفى للكلمة ، وهى سطوة تصدم عقل المحب من هيبة محبوبه ..

يقوم النص هنا على التناص مع الحديث الشريف الذى يتحدث عن بداية الوحي حيث السؤال المبالغت وغير المتوقع (اقرأ) والذى يتحول هنا إلى (من أنت) كما يتناص أيضا مع الموروث الصوفى فتظهر هنا الصيغة الشهيرة للمواقف والمخاطبات (قال لي) والهامش الذى يشرح الدهشة كمصطلح صوفى، كى ينبّه المتلقى إلى طبيعة اللغة ، فهى وإن

كانت بسيطة إلا أن الكلمات تعبر عن مفاهيم معقدة ، تحتاج إلى شرح أو على الأقل تنبيه. وهذا يأخذنا إلى الحديث عن مرجعية رعوية المكاشفات ، لكننا نشير إلى ملحوظة مهمة ، فهذا النص هنا يشكل ذروة التجربة الرعوية ، وكان يمكن أن تنتهى به رعوية المكاشفات ، لقد تجلى الكائن النوارانى المنشود ، وبلغ الراعى المكان الذهبى المأمول وهو حضرة القرب المقدس ، إلا أن النص الذى يليه يعود إلى الواقع ، إلى البلاد، والإنسان العربى والحلم القديم ، كما يعود للقصيدة بعد اكتشاف طبيعة الشعر ، أو تلقى رسالته .

يعرف الشعر أرضا براحا

فيسكن عند المساء

رموزا

إلى الشمس

يتسع البحر

خارطة للشواطئ

عصفورة للغموض الجميل

دماء تفجر شر النهار

.....

فهل يدعى العربى

امتداد الصهيل

وحلما قديما

وصوتا يهز بلادا كثيرة

(الديوان ص ٣٠)

والعودة من ذروة القرب المقدس إلى الواقع مرة أخرة ،
تكشف عن وعى بالفضاء الرعوى يرتبط بكونه محطة انطلاق
لا غاية ، وهو ما سوف يتضح أيضا من خلال النظر إلى
مرجعية الرعوية .

٥- مرجعية الرعوية :

تقوم الرعوية عند بهاء الدين رمضان على مرجعية
إسلامية تظهر من خلال الشكل والمضمون، فهي من حيث
البناء تستلهم البناء القرآنى، فتقوم على مجموعة من
النصوص المنفصلة ، والمتصلة فى الوقت نفسه، حيث يمكن
تلقى كل نص على حدة ، كما يمكن تلقى النصوص فى إطار
سيرة الراعى ككل، وتبدو متأثرة بالقرآن الكريم من حيث
طبيعة النزول، فكما نزل القرآن متفرقا، هاهى المكاشفات
تأتى متفرقة، وما طالعناه ليس سوى جزء منها، فعنوان

الرعوية هو (من المكاشفات) وليس (المكاشفات) كما يظهر بشكل واضح التناصُ مع القرآن الكريم في مواضع عدة ، وكذلك الحديث الشريف ، والمرجعية الصوفية أيضا، ويجد الشاعرُ نموذجَه في شخصية موسى عليه السلام كما يظهر من كثرة التناص مع قصته كما وردت في القرآن الكريم ، والشاعر يهتم فقط بموقفين اثنين هما موقف حوار العصا ، وموقف التجلى للجبل ، والموقف الأول يعتمد على قوله تعالى " قال هي عصاى أتوكأ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآربُ أخرى " (١١)، وقد أشرنا إلى التناص معها فى النص الأول ، كما يعتمد على قوله تعالى "واضمم يدك إلى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء أيةُ أخرى" (١٢).

يقول الشاعر

أخرج ضلوعك

تنثنى قوسا

فصد

تصطاد قلبا

أبيضا

من غير سوء

آية أخرى

جسدى نباح للهوى

(ص ١٥)

أما الموقف الآخر وهو موقف التجلى كما جاء فى قوله تعالى : « فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا » (١٣).

ويجدر الذكر أن تلك السورة تناولت قصة الخلق ووجود وهبوط آدم عليه السلام من الجنة بشيء من التفصيل عبر الآيات من ١١ إلى ٢٥ .

ويقول الشاعر مستلهما الموقف نفسه فى اللحظة الحاسمة فى حياة ذلك المصطفى وهى لحظة لقاء الكائن النورانى فى حضرة القرب المقدس:

. فتعطلت لفتى

وكلى هيبة

ثم استمال ..

وقال لى :

من يستطيع الخوض فى نورى

لا يستطيع العودة

النوم

الحياة

حتى صعبت

ولفنى نور

على نور

مدي

إنَّ التركيزَ على شخصية موسى عليه السلام وإنَّ لعبَ
نورا جماليا من خلال التناسل مع سيرته كما جاءت في
القرآن الكريم بشكل مباشر ، واستلهاهم أسلوب بنائها
خاصة فيما يتعلق بمرور الموقف الواحد في أكثر من سورة ،
إلا أنه يتجاوز التأثير في الشكل إلى التأثير في الرؤية ويقدم
نموذجاً يقوم الفضاء الرعوى فيه على مرجعية إسلامية تقوم
على إدانة الواقع وفكرة الخلاص بالرجوع إلى الرب، كما
تظهر الجذور البعيدة لا في أركاديا كما تقول الأسطورة
الإغريقية بل في الجنة بالمفهوم الإسلامي حيث الفضاء
الرعوى المثالي بالمعنى الشامل ، أمّا الفضاء الرعوى الأرضي
فهو مرادف للعزلة والخلوة والمجاهدة الداخلية ، والبحث عن
الصفاء والتعبير عن رفض العالم ، وهو لا يقوم باعتباره

مرحلة نهائية بل باعتباره مرحلة تأهيل للمفنى الشاعر صاحب الرسالة التى تهدف لإدانة مساوئ الواقع المحيط والحضارة الإنسانية المعاصرة بشكل عام ، وتجسد الحلم بعالم أجمل ، وهنا تتحدد وظيفة الشعر باعتباره المعادل الموضوعى للفضاء الرعوى .

خاتمة :

لقد قمنا برصد الرعوية فى نصوص بهاء الدين رمضان، التى تحمل عنوان (من المكاشفات) ووقفنا عند الإطار الرعوى من خلال عدد من المحطات المتمثلة فى عنوان الديوان، وتصدير الهوية الرعوية فى النص الأول ، كما يظهر فى إحالات مباشرة وغير مباشرة لذلك الإطار ، وبذلك تتحقق فيه أهم سمة من سمات الشعر الرعوى

كما قمنا برصد الحركة الحركة باتجاه الفضاء الرعوى كنقطة تتخذ عدة أشكال مثل اللواذ والفرار والسفر وغيرها ، بما يعنى نظرتها للفضاء الرعوى كمكان ذهبى ، أو جنة أرضية .

ووقفنا على ما تمثله الحركة باتجاه الفضاء الرعوى من رفض للواقع ، عبر مستويات عدة تشمل الحياة الشخصية

والحياة الجماعية للفرد متمثلة في العالم العربي ، وتمتد
للواقع الإنساني برمته .

ونظرنا في مرجعية الرعوية ، وتبين أنها لا تنهض على
أسطورة أركاديا كما هو الحال في رعويات الشعر الغربي بل
تقوم على الموروث الديني كما جاء في القرآن الكريم ، وتتخذ
من شخصية موسى عليه السلام نموذجا فتحيل إليه في أكثر
من موضع ، ومن ثم تأثرت بالبناء القرآني خاصة في مجال
سرد الأحداث ، فلم تتقدم بشكل تتابعي ، بل كانت تلك
المراوحة الزمنية بين النصوص، واللحظات ، وعلى سبيل
المثال يمكن اعتبار النص الثاني أسبق من حيث الأحداث ،
كما يمكن النظر إلى النص السابع باعتباره ذروة التجربة
الرعوية ، حيث اللقاء بين الرعي والكائن النوراني ، وقد
ساهم أسلوب البناء في التأكيد على أن الفضاء الرعوي في
رؤية الشاعر ليس مستقرا نهائيا بل هو أقرب إلى أن يكون
محطة لتكوين البصيرة والعودة إلى العالم الواقعي بتلك
البصيرة المنقذة .

ولا يتوقف التأثير عند هذا الحد بل امتد إلى اللغة
البسيطة، والإيقاع الرشيقي ، والصور والتركيبات الواضحة ،

حتى وهى تقترب من حالة صوفية تتطلب قدراً من المغامرة اللغوية ، والجنوح فى طبيعة بناء الجملة.

ولا شك أن البحث لم يستنفد بعدُ غايته ونتمنى أن نواصل مسيرته عبر نصوص أخرى لشعراء معاصرين ، حتى نرسم صورة مقبولة لحضور الشعر الرعوى وطبيعته فى تجربة الشاعر المعاصر تمهيدا لفحص هذا الحضور فى ضوء التطورات العصرية والمتغيرات الشعرية الجديدة.

المراجع

- ١- الرعوية - بيتر ف . مارينلي - ترجمة د . عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدي - المجلد الرابع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط ١ - ١٩٩٣ - ص ٣٧٩ .
- ٢- الشعر الرعوي - المفهوم والخصائص - محمد بو دويك ت مجلة نزوى - العدد ٦٢ - أبريل ٢٠١٠ .
- ٣- المصدر السابق .
- ٤ - المصدر السابق .
- ٥- موسيقا للبراح - بهاء الدين رمضان - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ ، وقد أشرنا إلى أرقام الصفحات في المتن .
- ٦- الرعوية ، مصدر سابق ص ٤٣٦ .
- ٧- تاريخ هيرودت - ترجمة عبد الإله الملاح - المجمع الثقافي - أبوظبي - الطبعة الأولى - ٢٠٠١ - ص ١٥٤ ، ١٥٥ ، ومنديس بلدة ذكرها ياقوت الحموي في معجم البلدان بأنها من قرى الصعيد ، ويعتبرها البعض ما يعرف اليوم بـ أشمون طنّاح - نفس المصدر ص ٧٠٤ .
- ٨- الرعوية ، مصدر سابق ص ٤٢١ ، ٤٢٢ .

- ٩- الرعوية، مصدر سابق ص ٤٣٧ .
- ١٠- الرعوية، مصدر سابق ص (٤٠١) .
- ١١- سورة طه - الآية ١٨ .
- ١٢- سورة طه - الآية ٢٢ من لمس السورة .
- ١٣- سورة الأعراف - الآية ١٤٣ .

(٩) الحكاية الشعبية والنموذج الأسطوري المقدس
قراءة في قصة (يوميات في حياة شخص عابر)
لأحمد حسين الدقر

كيف تتداخل القصة مع الحكاية الشعبية، وكيف تأوى
القصة في طياتها بشكل خفى نموذجا أسطوريا مقدسا؟
قبل أن نجيب على هذا السؤال من خلال نموذج
قصصي، يجدر بنا أن نتلمس الفروق بين الحكاية الشعبية،
والأسطورة.

الأسطورة حكاية مقدسة، ومن هنا تتميز عن الحكايات
الأخرى من حيث طبيعة شخصياتها، فهم ينتمون إلى عالم
الآلهة، ومن ثم تتسم أفعالهم ببعد خارق يتجاوز إمكانياتنا
الإنسانية، ولا ينفصل مكان وزمان الأسطورة عن ذلك الطابع
المقدس، فالزمن على سبيل المثال لا يظهر في شكل خطى
يمتد من الماضي، إلى الحاضر، فالمستقبل، الزمن في
الأسطورة مقدس، لا فرق فيه بين البداية والنهاية، أو الماضي
والمستقبل، فما حدث في الزمن الأسطوري يحدث الآن،
ويحدث غدا .

أما الحكاية الشعبية فلا تتسم بالقداسة، وأبطالها بشريون، والأحداث تأتي وفق التسلسل المعتاد للزمن، لكنها ترتبط بالأسطورة من حيث قدرتها على الاحتفاظ بعناصر أسطورية فقدت إطارها الدينى، فالأسطورة بوصفها حكاية مقدسة ترتبط " بنظام دينى معين ، وتتشابك مع معتقدات ذلك النظام وطقوسه المؤسسة، وهى تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار النظام الذى تنتمى إليه، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمى إلى نوع آخر من الأنواع الأدبية الشبيهة بالأسطورة، مثل الحكاية الخرافية، والقصة البطولية، وقد تنحل بعض عناصرها فى الحكاية الشعبية» (١).

هكذا يبرز السرد فى الأساطير كعنصر جوهري فى بنائها، خاصة تلك الأساطير التى تتناول حكايات الآلهة القديمة، بما فيها من صراعات، وحروب، ومواقف درامية معقدة، تأتي فى هيئة قصصية تكشف عن امتلاك مبدع الأساطير لمهارات سردية عالية، تمتزج بلغة شعرية لتصنع شكلا جماليا، ما زال يثير دهشتنا حتى الآن، حتى بات هذا الشكل نموذجا فنيا يسعى عدد كبير من المبدعين للاستفادة منه فى بناء عوالمهم السردية، على النحو الذى يساهم فى رفع قيمتها فنيا.

وهكذا ارتبطت الأساطير بأهم الأعمال القصصية فى تاريخ الإنسانية، كما هو الحال فى الملاحم، مثل الإلياذة والأوديسة، وقد ظهرت تلك العلاقة فى زمن مبكر، واستمرت حتى الآن ، وما زالت الأعمال القصصية التى تتداخل مع الأسطورة تحظى باهتمامتنا لما تحقّقه من إشباع جمالي، بأجوائها المثيرة، أو العجائبية ، وقدرتها على تحريك المخيلة وإثارة الانفعالات.

لا أريد هنا الإسهاب فى تفاصيل تلك العلاقة التاريخية بين الأساطير والحكايات، سواء أكانت حكاية شعبية، أم رواية أم قصة قصيرة، وما يعنينا هنا هو تلك الكيفية التى يحول بها القاصُّ مادته الخام، بعد أن يصطادها من الواقع ليحولها إلى حالة فنية تتداخل فيها أجواء الحكاية الشعبية، وتأوى فى نسيجها نموذجاً أسطورياً ، كان فى الأصل مقدساً، ثم فقد تلك القداسة مع انهيار المنظومة الدينية التى كان ينتمى إليها ، ومع ذلك لم يفقد ذلك النموذج وجوده نهائياً، بل راح يتسرب بصورة ما إلى الحكاية الدنيوية، ومنها النص القصصى المعاصر.

وسوف نعتد هنا على قصة " يوميات شخص عابر" للقاص أحمد حسين الدقر، كنموذج تطبيقي ، ولم يكن هناك

ثمة مبرر لاختيارها تحديداً، سوى أننا حالَ قراءةِ القصة اقتحمتنا تلك الأسئلةُ الخاصة بتداخل الحكاية الشعبية، مع الرواسب الأسطورية عند المبدع المعاصر. ورأينا في القصة نموذجاً لمهارة المبدع في التقاط مشهد قصير، وتحويله إلى عمل فني ثري، تتغير فيه صورة الشخص العادي ليصبح شبيهاً بالشخصيات الأسطورية، أو بطلاً شعبياً مكسوّاً بهالة أسطورية.

وأحمد الدقر في تقديرى من أهم الأصوات السردية التي ظهرت في جنوب مصر، وإنْ كانت حياته القصيرة لم تُمكنه من ترك عدد من الكتب يدعمنا في هذا الرأي، فكل ما تركه بين أيدينا مجموعة قصصية وحيدة بعنوان "الحياة للحياة"، ويُعرف المقربون منه أنه أنجز رواية، وعدداً من القصص القصيرة الأخرى، لكنهم لم يتمكنوا من الحصول عليها لعدم اهتمام أهله بالأمر، وهو ما يشير إلى الوضع المأساوى لمكانة المبدع الجنوبي خاصة، والمبدع العربى عامة، ويشعر الجنوبي بهذا الوضع بدرجة أكبر لأن علاقته بالكتابة ترتبط بنوع من الرهينة، فهو يقصر حياته على الإبداع في ظل ظروف غاية في الصعوبة، ومنها عدم حفاوة المحيطين به، لأنهم ينظرون

إليه بوصفه رجلاً يلعب، أو يعيث ، ويعتقدون أن الكتابة تدمر حياته ولا ترفعها ، ويزيد من حدة الأمر بعد المبدع عن العاصمة، الأمر الذي يحرمه من وجود مجتمع ثقافى بديل يخفف من حدة الضغط عليه، ويشعر فيه بذاته، فالعاصمة تمثل البقعة المضيئة، فى ظل المركزية المتوحشة، وفيها يتجمع الأدباء من كل مكان، وبخلاف هذا المجتمع الثقافى، تتركز المنابر الإعلامية والنقدية فى العاصمة، صحيح أن الوضع تغير قليلا مع انتشار وسائل الاتصال الحديثة ، لكن مبدعنا رحل نون أن يعرف الجلوس على الكمبيوتر، ولو حدث ربما كنا تمكنا من الحصول على إبداعاته التى لم تبصر النور، وعلى أية حال لسنا بصدد الحديث، عن معاناة المبدع، بل التأكيد على ما ذهبنا إليه من كون أحمد حسين الدقر فى تقديرنا من أهم الأصوات السردية التى ظهرت فى جنوب مصر، رغم أننا نعتمد فى حكمنا على مجموعته القصصية الأولى، وكلنا يعرف الفرق بين الكتاب الأول، والكتاب الثانى والثالث إلى آخره، فالإبداع يتطور، والمبدع ينضج، وقد كان سلوك أحمد الدقر مؤشرا قويا لتوقع إنجازه لأعمال إبداعية أعظم وأعمق من مجموعته الأولى ، فقد كان من الأدباء

النادرين من حيث محبته للقراءة، وشغفه بتثقيف نفسه باستمرار، وانشغاله الدائم بالكتابة، وغير ذلك مما يكشف عن كاتب جادٍ ومختلف عن معظم المنتسبين لعالم الكتابة في الجنوب.

ولأن القصة قد لا تكون متاحة أمام القارئ، فقد آثرتُ أن أقدمها هنا، ظناً مني أن وجودها سوف يجعلها في متناول القارئ، ويحقق بالتالي فائدة أكبر لتلك القراءة:

أولاً: يوميات في حياة شخص عابر:

مرسومٌ على بيت الحبيب، عجالات قطار، ونافورة من دخان، بينهما يركض نهارٌ مسافر، نحو الجنوب مسافر، وتحت الرسم مكتوب: أمانة يا بدر ناقص، يا سن ضاحك، فوق رأس الجبل تاج، تهدي حبيبي قبلة، دفقة من موسيقى القلب، وإن كنت بالديار جاهلاً، يكون دليلك: مرسوم على بيت الحبيب، عجالات قطار، ونافورة من دخان، بينهما يركض نهار مسافر، نحو الجنوب مسافر، وتحت الرسم مكتوب: أمانة...

يا بدر ناقص، ياسن ضاحك، فوق رأس الجبل، مكتوب على جبينك يوم تموت، ولا تسقط كما أسقط الخريف ورقاً

التوت. تدوسك المحاة - محاة الزمن - يا أقصرنا عمرا، أما
يكفيك أنك الأجمل.

الراوى : صلى على النبى

السامع : اللهم صلى عليك يا نبى

الراوى : شفت القمر عندما ارتجف، بهت لونه، ومات،
جاءت الشمس كفنته فى ابيضاض الكون، ثم سقط على آلاف
من أعواد القصب المتضامة فى استدفاء، قامت صعيدية
حشوها الشهد، رشيقة ممثلة فى أن.. ولينة، تمهلت الشمس
فى مهدها، سمعتها تنادى الدنيا أن تصحو، ثم ارتج عليها،
وانخرست، راحت تراقب أختها الأرض، وقد ديست بالآلاف
من أقدام الجنود، بأحذيتهم المصقولة السوداء، ذات الثقل،
وكلهم يمتشق خيزرانة مصمتة، غليظة جافة فى أن وقاسية،
ورتل من سيارات عالية يقذف بهم فى لا انتهاء. والآلة، رأيت
الآلة الضخمة بلا قلب، وقد جاءت فى حمايتهم، تربض هناك
وتزوم، نمر تلسعه سياط من لهيب الجوع، تراوده اهتزازة
القصب، فيتحفز عاقدا ما بين حاجبيه، عازما قطع شوط
قنصه مهما كان الثمن.

والشمس ذات الخرس ، التى تمهلت، انعكس سناها على
أمواه حف بها شاطئان، تتموج دفقات لكل الحيوانات، وسياج

من الحلفاء والعاقول يحيطهما، يحده الزلط، بين خطين من
حديد قد تباين حجماهما، يسير أحدهما بجوار الماء كظله،
والآخر الصغير ثعبان، يتلوى فى بطن الحقول يبتعد تارة،
وتارة يقترب، يعلو فوق الترع، يمتطيها، عابرا إياها، أو يسير
بجوارها، يهبط فى مجرٍ إسمنتى، حتى يلج فتقا بين جدارين
من حديد مصبوب، تعبره القطارات بطانا، ويعيدها خماسا.
والشمس ذات الخرس، أصابها إحساس بالغثيان، حين
أمسك صاحب النجوم، خصر سيجارته ونادى على الجنود أن
انتباه، أتاها صوته قبيحا، كالتجشؤ، وحين تربع الضحى،
صنع الآلاف من الجنود حلقة، التفت وتمكنت حول أعواد
القصب العزلاء، والآلة هناك فى عمق المشهد، تلعق فى حرقه
اللذة حبات العرق المنعقدة على سكينتها الأمامية، فيصرخ
باطنها كالمجنوب.

صوت: لكن أين الفتى؟

السامع: من هو الفتى؟

كورس: زين الشباب، نصل الحق فى بطن العتام، يسير
فلا تسير بجواره الحوائط، تتحسر النساء حين يمر بهن،
العقيمت منهن والأمهات، والعذارى يتلمظن توقا إليه،

تنشرح وجوههن حين يرينه، والفتيان يطرقون خجلا من
فتوته.

صوت: أين (.....) ؟

السامع: مَنْ هو (.....) ؟

كورس : ندى الفجر فى ذُرا القصب، لمسةٌ من حياة ملوِّها
الطزاجة والبراءة، رقرقة أحلام الفلاحين فى وادينا.

صوت : أين هو ؟

السامع : ومَنْ يكون ؟

كورس: جذع بلوط عتيق هو ، صوته موج النيل فى
اندفاعه، قيثارة تنير ظلامَ قرينتنا بنداء الأذان، تتثائب
أسماعنا على صوت ترتيلاته كل صباح، حين تتأود أعطاف
وادينا الخصيب، يرقص القصب فرحا بصوته.

الراوى: مرَّ من هنا

كحُبِّ العذراء سرا

كشهوة مكبوتة لمراهق

كتناجى الأحبة فى غسق القرى.

صوت : رآه رجالُ ساهرون فى الحقل للرُّي.

الراوى: لم يكن أيُّ منا ليصدِّق، أنه يحمل عصاه، متوجها

لمحاربة كل هذا الجيش، حملقوا جميعا فى وجوم أبله ، ثم وضع كلهم فأسه تحت رأسه، واحتضن زوجته، ونام.

صوت : لَحَه شيخ البلد.

الراوى: وهو يقتل شاربه ، يسقيه هواء الفجر، حين كانت زوجة شيخ الخفر تتزين أمام المرأة، تكمل جريان المساحيق على وجهها، ساعتها أقسم أنه قد جن، إذا كان ذاهبا إلى هناك وحده .

صوت : شافه شيخ الخفر.

الراوى: وهو يزن بيده ثدى بلهاء، يعطف عليها أهل قرينتنا، مقابل أن تساعد نساءهم فى تنظيف البيوت والحظائر، شافه يتحرك شامخا كالطود، تلاحقه أنوار الأعمدة فيناورها، تطيل ظله تارة، وتارة يهرب منها، فيصير نقطة، رآه شبعا متحققا من عزم لم يعتد لرؤيته، فلم يفهمه.

صوت : تعرفَ عليه العمدة

الراوى: وهو يخب - العمدة - فى غبائه الصوفية يتهادى كالبطة، قبل أن يعترض طريقه المعتاد، يعرقل سيره، يجبر العمدة تقدمه غير المبالى أن يقف، يتوقف، فيشتعل الدم فى عروقه، ولم ينسه أبدا.

صوت: رآه ناظر المدرسة.

الراوى: وهو يخترق جموعَ التلاميذ، وهو يراجع أسماء المدرسين. بالدفتر رآه، وهو يراقب تحيةَ العلم، فى الصباح رآه، تعلق بصدرة خوفا عليه أُسرَ لنفسه أنه لن يرجع أبدا، وتمنى أن لو كان معه.

صوت : ورأته حلقة صغيرة من الطلبة

الراوى : وهم يراجعون دروسهم فى نور باهت تحت جميزة عتيقة، نادوا عليه، حذروه سوءَ العاقبة، ولما لم يجدوا منه إصغاء، مط كل منهم شفتيه بونما اهتمام، غير أنهم ، بعد أن اختفى.. سرت فى قلوبهم رعدةٌ من خزي، وأسرُوا النجوى ندما على أنهم لم يكونوا معه.

صوت : وهى أيضا رأته.

الراوى: من فوق سطح دارها، حين كانت تنشر الملابس، دقت صدرها خوفا عليه، فتساقط قلبها قطعاً صغيرة، صغيرة، حركتها تيارات الهواء لقاحات ترنو التأبير.

صوت : وشيخ الجامع شافه.

وهو خارجُ لصلاة الفجر، شاف فيه رفيقا مات يوما على شاطئ القناة، فقرأ آية الكرسي، ونوى أن يتحدث عنه فى صلاة الجمعة.

كورس : رآته أجيالٌ أخرى في هسهسات الرباب، بيد
شاعرٍ نصف أعمى، يحكى عن رجال دفنتهم أقدام الزمن،
رآته الصبايا في أغنيات الفرح، في حكايات العجائز حول
نيران الشتاء، تمنوا جميعا أن لو عاشوا كما عاش، وماتوا
كما مات.

الراوي: ورآه القصب يدافع عنه بلسانه، وإشارات يديه،
رأى صاحب النجوم يمحط شفثيه ويزوم ، رآه يعاود الكرة، تلو
الكرة وهم يحيطون به كالسوار، لم ير بعدها غير عصيهم
تنهال في تدافع وتهاو.

رآته القضبان الخرساء، في السيارة المقفلة ، يلحق جراح
معركة غير متكافئة، رأت في عينه سطوع وهج العزيمة،
والإصرار على مواصلة تحديه.

السامع : مسكينة شمس الشموس، لم تر غير الخزي
يغلف دروب قريننا، والناس يبتلعهم بحر السكون، يحملقون
في اللاشيء، بأبدانٍ مقشعة دائما.

الراوي : صلى على النبي

السامع: اللهم صلى عليك يا نبي

الراوي : كسرت الشمس عيون العساكر، فتحركت الآلة
للمرة الألف، وحش كاسر يبتلع أعواد القصب المستسلمة،

نون أن يلوكها أو يلفظها، والأرض ، الأرض مفروشة بالآلاف
من جثث تنزف عصيرا مُسكراً، وصاحب النجوم يفح ضحكة
صفراء، ثم يلتف ذات اليمين وذات اليسار، كأنه ينتظر ما
لا يجيئ.

مومياوات بعيون مكسورة رأت العساكر، تستنفد كمية من
الهواء النقي، كبيرة، وتحولها إلى أسن، وواحدهم كما
خيزرانتة ساكنا ينز منه العرق، فتتكون الأرض الترايبية، حول
الجثث، أشباحا ملحية لاذعة، لا تلبث أن تنهدم.

السامع : وأهداب الشمس الطويلات المنسدلات ، أخجلا
وحياء أخفت عين الشمس، أم حزنا على ما حدث؟ وصنعت
لون الغروب أحمر، انعكاس ما سال على الأرض، مزيج الدم
والسكر، وصرخة انطلقت من عربة مقفلة حين واجهت
الطلقات، سحقته، نرثها نسائم الهواء رمادا في عيون
مومياوات مكسورة.

الراوي : جاء القمر سنا ضاحكا، فرق غزله على أسطح
البيوت وأزقة القرية الخالية، فسقطت من الجدران أشباح
غامضة تستلقى على تراب السكك.

كورس: كان الناس ، كل الناس يتحولون، يتخلقون كائنات
أخرى، لها شكل واحد، فارق العسكر الأرض، وجاء الناس

يوارون الجثة ترابها، فأبت، وأنار القمرُ غابةً من الخراف،
تكنس بقايا موقعة دامية، تجوس خطامها، تأكل بقايا آثار
عجلات عربية مقفلة، هربت مخلفة وراءها غابة من الخراف.

السامع : مرسومٌ على بيت الحبيب، عجلات قطار، ونافورة
من دخان، بينهما يركض نهارٌ مسافر، نحو الجنوب مسافر،
وتحت الرسم مكتوب : أمانة يا بدر ناقص، يا سنّ ضاحك،
فوق رأس الجبل تاج، تهدي حبيبي قبلة، دفقة من موسيقى
القلب، وإن كنت بالديار جاهلا، يكون دليلك : مرسوم على
بيت الحبيب، عجلات قطار، ونافورة.....

ثانيا : القراءة :

١- مفتاح السرد :

يشير عنوان القصة إلى سرد تفاصيل لها زمنها المقدر
بيوم واحد، وبالفعل تدور أحداث القصة بين شروق الشمس
وغروبها، لكنها لا تقدم لنا تفاصيل يوم في حياة البطل، بل
تقدم المشهدين الأخيرين في حياته فقط، مشهد سيره لمواجهة
الجنود، ومشهد سقوطه صريعا، ويتم تناولهما باختزال
شديد، أي أن القصة لا تقدم لنا يوما في حياة، بل يوم الموت،
مع استرجاع قصير للوراء ، يتناول البطل في أيام سابقة

على نحو مختزل جداً، وكذلك قفزة إلى الأمام تشير إلى
ذكره في حياة أجيال لاحقة، أى أننا لسنا أمام يوم نكرة من
أيام شخص نكرة وعابر، بل أمام يوم البطل الذى تحقق فيه
مغزى وجوده، إنه اليوم الخالد لا فى حياته فقط بل فى حياة
الجماعة أيضاً، ومن هنا هيمن الفعل الماضى ليؤكد على قدم
الحكاية وخلودها، كما تعددت الشخصيات وتنوعت فئاتها لتؤكد
ذلك البعد الجمعى لمغزى يوم البطل المقيم فى الوجدان، كما
دخلت عناصر الطبيعة متمثلة فى الشمس والقمر لرفع
الحكاية إلى زمن كونى يسبغ على البطل طابعا كونيا، وهكذا
حول السرد كلمة شخص فى العنوان بما تعنيه من تنكير إلى
بطل، وكلمة عابر إلى خالد تنتقل خطواته عبر الأجيال .
تُرى لماذا أثر العنوان أن يقدم لنا شخصا عابراً على
عكس ما راح المتن يحتشد له ويسعى إليه ليقدّم لنا بطلاً
خالداً له هالته الأسطورية ؟

هل فى الأمر تأكيد على سحر الفن وقدرته على تحويل
الشخص إلى بطلٍ والعابر إلى خالد ؟ هل هو تأكيد على
إمكانية ذلك بالنسبة لكل شخص ؟ ما هو الفعل الذى يصير
العابر بمقتضاه خالداً ؟ وكيف تم نسج الحكاية ؟

تدور القصة حول فعل المواجهة غير المتكافئة بين فرد ومجموعة أمنية مدججة بالعدة والعتاد، جاءت لإتلاف زراعات القصب. والمواجهة خاسرة وفق حسابات المنطق، وتنتهى فعلاً بالموت، ولا تقدم لنا القصة أية أفعال بطولية سوى الخروج للمواجهة ، كما لا تقدم لنا تفاصيل تكشف سبب قدوم آلاف الجنود لإتلاف القصب، ولا ظروف قرار البطل بالمواجهة، كما لا تقدم تفاصيل تكشف كيفية حدوث المواجهة ، ولا أية حوارات تنتهى بها ، بل مجرد ضربات تنهال فقط ، لقد تم توجيه مقص السرد لبتتر تفاصيل كثيرة قد يدرك بعضها من خلال مخيلة القارئ، لكن أغلبها يبقى مجهولاً، وكأنه ليس مهماً ، فالمهم هو خطوات البطل نحو المصير، مشهد الجسد المغامر بحياته وهو فى طريقه إلى الموت المحقق ، هذا هو الفعل الفاتن الذى يريد الكاتب حفظه فى منحوتة سردية ، وفيه تسطع الرسالة والمغزى ، إنه مديح الخطى المقدمة على المواجهة تعبيراً عن موقفها ، وترسيخاً لوجودها ، هكذا يسير البطل مسرعاً ، لا يأخذ زمناً طويلاً عبر الحدث ، لكن الزمن يصبح بطيئاً جداً من خلال السرد ، فمع كل خطوة ثمة عين تنظر، والتفات من السارد لوصف تلك العين ، وإبراز رؤيتها

وموقفها من تلك الخطوات الجسورة ، هنا يصبح زمن السير بطيئاً مع ارتباطه بأعين الفلاحين ، وشيخ البلدة وشيخ الخفراء والعمدة ، وناظر المدرسة والتلاميذ وشيخ الجامع والحبيبة ، وقد تنوّعت أماكن وجودهم حتى صارت الخطوة أمام كل واحد منهم حدثاً مستقلاً، وهكذا تظهر الشخصيات وتختفى سريعاً لتتحول هي بشكل فنى إلى كائنات عابرة ، بينما يبقى العابر دائماً فى بؤرة المشهد، وحتى بعد موت البطل يستمر الوضع، فتختفى كل الشخصيات بمرور الزمن، بينما تبقى مسيرة البطل مستمرة فى موال أو أغنية أو حكاية من حكايات العجائز، وهكذا تمتلئ القصة بشخوص لا يمكن حصرها، وكلها تعبر سريعاً بينما يقيم العابر - حسب عنوان القصة - فى موروث الجماعة.

تبقى ملحوظة خاصة بكلمة يوميات التى ترد فى العنوان، فالقصة كما ذكرنا لا تقدم لنا سوى المشهد الأخير تقريباً فى حياة البطل، وهو ما يجعل كلمة "يوميات" لا تتناغم مع القصة، ويمكن أن يصبح ذلك مأخذاً، كما يمكن أن نتخلى عن الدلالة المألوفة أو الشائعة للكلمة هنا، أو النظر للعنوان باعتباره مراوفاً ، وهو فعلاً يراوغنا كما هو الحال فى كلمة

عابر، كما يمكن ربط كلمة "يوميات" لا بسياق حياة البطل بل بسياق حياة الجماعة، أو شخصوها، خاصة وأن السرد يقدم لنا حياة البطل من خلال شخصيات كثيرة، على النحو الذى لا يجعل من حكايته حكاية واحدة نظرا لاختلاف المنظور، فحكاية العنمدة عن البطل مثلا تختلف عن حكاية شيخ البلدة، أو الناظر، إلى آخر تلك الشخصيات الذين ارتبطوا بالحدث، وهكذا يتحول اليوم الواحد، إلى أيام تتعدد بتعدد تلك الشخصيات.

٢- شعرية الاستهلال :

يلعب الاستهلال دورا مهما فى بناء النص السردى، يختلف من قصة إلى أخرى فما طبيعة ووظيفة هذا الدور فى قصتنا؟

لا يبدو الاستهلال مجرد مقطع يهيئنا لدخول عالم القصة، فالكاتب يسبغ عليه أهمية خاصة، تظهر مع تلك اللغة الشعرية العالية، كما تظهر من خلال التكرار، حيث يحتوى المقطع القصير على سطرين يتكرران بشكل لافت، وأخيرا تظهر من خلال انتقال المقطع الاستهلالي نفسه إلى ختام القصة.

وأول ما يحيلنا إليه الاستهلال هو عالم الرسوم الجدارية على نحو ما يرتبط فى أذهاننا برسوم المعابد قديما،

أو برسوم الحج ، وهو ما يأخذنا إلى عالم المقدس، ويستمر الاستهلال فى تأكيد هذا الشعور، ولكن بلغة مجازية مراوغة ، على نحو ما يظهر فى "بيت الحبيب" موضع تلك الرسوم، والنهار المسافر نحو الجنوب فى تلك الرسوم، وما يتضح فى التداخل بين البدر الناقص، الذى يتربع كالتاج فوق رأس الجبل، وهذا الشخص الذى يوصف بالأجمل فى حياة الجماعة، والذى مات لكن بشكل مختلف عن دلالة الموت بوصفه حالة انفصال عن الحياة، لقد سقط لكن ليس كسقوط ورق التوت عن الشجرة، لأنه لم ينفصل بموته عن الجماعة ، بل زاد التصاقا بها.

الاستهلال يقدم الشخصية تقديمًا جيدًا، من خلال حالة الشجن العالية ، والتي تلعب فيها كلمة "أمانة" دورًا شجيا ، بهالتها الشعبية التى تجسد اللهفة والتوسل، كذلك الإيحاء بالعالم المقدس من خلال رمز الهلال ، والرسوم الجدارية، ووصف البطل بأنه الأجمل، وهو ما يجعلنا نشعر أننا أمام حالة غير عادية ، ومع تقدم السرد تتأكد تلك الدلالات حتى نصل فى النهاية إلى البداية، لنجد أنفسنا ، وقد اختلف انطباعنا عن الشخص العابر فى العنوان، فكلمة العابر التى

كانت تعكس عدم الأهمية في انطباعنا الأول، تتحول إلى كلمة أخرى تحمل دلالة الخالد لا العابر ، أو يتحول العبور من حالة خارجية مؤقتة، إلى حالة داخلية تترك أثرا لا يُمحى.

كما يلعب الاستهلال دورا في تحويل الزمن من وضعه الطبيعي ، إلى وضعه الفني، فموت البطل هو الحدث النهائي في الحكاية وفق تسلسلها الطبيعي، لكنه يظهر في الاستهلال بشكل خاطف، لا يمنحنا فرصةً لننفعل بموت البطل رغم حالة الشجن التي ترد فيها تلك المعلومة، وهذا الذي نراه ميتا في الاستهلال سرعان ما يظهر بعد ذلك في صور حية تُنسبنا موته، أو تجعل موته عابرا، لأن انفعالاتنا ترتبط بحياته نظرا لتركيز السرد على حياته، وتجميد الزمن عند ذكر تفاصيلها، في الوقت الذي يمر فيه سريعا على لحظة موته، وغاية الحكاية هي تحويل ذلك الموت إلى خلود، ونحن ندرك تلك الغاية بعد قراءة القصة ككل، والاستهلال يلعب دورا في التعبير فنيا عن تلك الغاية.

٣. الحكاية الشعبية وأقنعة السارد :

تأتى القصة من خلال منظور لاحقٍ لأحداثها ، فقد جاءت أجيال وأجيال بعد زمن الأحداث ، والتي تحولت إلى حكاية

شعبية يرويها شاعرٌ نصف أعمى، بمصاحبة الرباب، وكذلك ترويها العجائز حول نيران الشتاء، ولم يقتصر استمرار الأحداث في صورة حكاية شعبية، بل تحولت أيضا إلى أغنية تردها الصبايا في الأفراح، وهو ما يكشف عن تغلغل الأحداث في وجدان الجماعة، وهكذا لم تصبح حكاية شخص عابر بل حكاية جماعة ، حكاية نموذج رأت فيه الجماعة تجسيدا لحلمها.

وما يهمنا هنا هو الكيفية التي تناول بها الكاتب تلك الحكاية الشعبية، وكلمة شعبية هنا لا تعنى أن الكاتب قام بالتقاط حكاية متداولة بالفعل، فالحكاية هنا بنتُ مخيلة الكاتب، ووصفها بالشعبية يرجع إلى الصياغة التي وضعت الحكاية المتخيلة في إطار الحكاية الشعبية.

ومن أبرز المظاهر الفنية التي ساهمت في تحويل البطل إلى نموذج جماعى، ومنحها هذا الطابع الشعبى، هى تفتيت الحكاية وتوزيعها على مجموعة من الأصوات السردية، فالسارد يلعب دورا مهما في بناء النص ، وهو كتنقية يخضع لوعى الكاتب، وطبيعة الدور المطلوب منه، وفي القصة نجد الكاتب يقوم بتوزيع دور السارد إلى أربعة أدوار هى: الراوى -

السامع - كورس - صوت. وهذا التوزيع يلعب دورا فى مسرحة الحدث ، ويحول القصة إلى مقاطع سردية رشيقة. وقد جاءت تلك الأدوار متعاونة ومتناغمة ومتلاحمة، فالـ "صوت" يقتحم السرد ليلقى بجُملة واحدة ويختفى مؤقتا. ويتولى الراوى بعدها ناصية السرد، لكنه يتحرك فى إطار الإشارة التى يقدمها ذلك الصوت، وفى لحظة تالية ينطلق الصوت بعبارة جديدة، وهكذا يستمر الحال، ولا توجد إشارة تحدد هوية ذلك الصوت، لكن ظهوره واختفائه يبدو منسوجا بشكل فنى ليعبر عن رسالة ما، ونحن نستطيع الوقوف على ذلك بالرجوع إلى مواضع ظهور ذلك الصوت، لنعرف كيف بدأ ، وإلى أين انتهى ، وسوف نورد هنا الأسطر التى بدأت بكلمة صوت:

صوت : لكن أين الفتى؟

صوت : لمحّه شيخ البلد.

صوت : رآه رجال ساهرون فى الحقل للرّى.

صوت : وشيخ الجامع شافه.

صوت : شافه شيخ الخفر.

صوت : تعرّف عليه العمدة

صوت : رآه ناظر المدرسة.

صوت : ورأته حلقة صغيرة من الطلبة

صوت : وهى أيضا رأته.

صوت : وشيخ الجامع شافه.

كورس : رأته أجيال أخرى.....

هل تعبر كلمة صوت هنا عن شخص واحد، أم أكثر ؟
لا إجابة فى النص، لكننا نلاحظ هنا أن أول ظهور الصوت يرتبط بالسؤال ، فهو لا يعرف أين الفتى ، وفى المواضع التالية يغادر موضع السؤال، ويتحول إلى عارف، ويقوم بجزء من وظيفة الراوى، حيث يلقى السطر الأول من المقطع السردى ، ويقوم الراوى بسرد الأسطر التالية، ويلعب هذا القناع دورا فى مسرحة الحدث، ويرفع من الجانب الدرامى للقصة. ويكتسب هذا الدور أهميته فى ظل لغة النص التى تعتمد على المجاز، ووظيفة الصوت هنا هى نقل الخطاب من لغة سردية ترتبط بالمجاز، إلى لغة سردية ترتبط بالواقع الداخلى ربطا مباشرا. كما يقوم بدور إيقاعى من خلال تكرار الكلمة التى تعبر عن المشاهدة (لمحاه - رآه - شافه).

والقناع الثانى الذى يرتديه السارد هو قناع "الكورس" وهو يلعب دورا فى نسج الهالة الأسطورية للبطل، فما يأتى

على لسان الكورس يضعنا أمام صورة فاتنة للبطل بوصفه رمزا، يظهر ذلك من خلال اللغة، كما يظهر من خلال زمن السرد ، والانتقال من الوصف الواقعي لمشاهد حياة تنتمي لزمن القصة، إلى وصف للبطل في زمن آخر ، زمن لا حق لزمن القصة ، أى أن الراوى يرتبط بزمن الحدث، وهو يظهر كواحد من الجماعة الموجودة فى المكان أثناء الواقعة، ويختفى من القصة قبل الكورس، بينما يرتبط الكورس بالوصف الأسطورى للامح البطل، والحديث عنه بعد أجيال، وهنا تحدث مفارقة ، فالكورس ينتمى زمنيا لفترة لاحقة لحياة البطل، فترة عبرتها أجيال، بينما ينتمى الراوى لزمن حياة البطل ، وهو ما ينسحب على السامع ، وبينما يختفى الراوى قبل الكورس متناغما مع هذا الإطار الزمنى، نجد السامع هو الذى يبقى فى النهاية بعد رحيل الكورس ، أى بعد مرور أجيال بعد ظهور البطل. ومن ثم فهو يلعب دورا مختلفا فى بناء القصة. فالسامع يتجدد بتجدد فعل القص، وسرعان ما يتحول إلى راوٍ لما استمع إليه، يستقطب بالضرورة مستمعا آخر، وهكذا يتحول السامع إلى كيان يتكاثر باستمرار، وهكذا يصبح المستمع صائعا لخلود البطل.

ويساهم الكورس فى نسج الهالة الأسطورية للبطل عبْر ثلاث زوايا ؛ الأولى تقدّم البطل بعمومية، والثانية تتوقّف أمام صوته فقط ، صوته الحى المنير الذى يرقص القصبُ فرحاً به، وأخيراً من خلال التوقف بمرارة أمام الجثة التى بقيت بعد اختفاء عناصر الموقعة الدامية ، وموقع الصوت بين الجسد الحى والجثة يشير إلى سر البطولة أى الصوت باعتباره المعبر عن الرفض، وبرهان الوجود، وبؤرة الرسالة ، والذى لا يموت بل يواصل تسلكه من نفسٍ إلى أخرى، حتى يتجاوز الحنجرة التى أطلقته ليصل إلى أجيال وأجيال.

والسامع من خلال موضعه فى نهاية القصة يبدو أهم شخصية فيها رغم غيابه عن الحدث، وتتبع أهميته من كونه النقطة التى ينطلق منها الراوى، فالسامع شرطٌ أساسى لوجود الراوى، وتبدأ وظيفة السامع بجانبها التقليدى المعروف، وهو التلقى السلبى، بمعنى عدم تأثيره فى مجريات القصة ، لكن الكاتب لا يتوقف بشخصيته عند هذا الحد، فسرعان ما يتطور وضعه من مجرد سامع ، ليقوم بإلقاء أسئلةٍ قصيرة مثل مَنْ هو البطل، مَنْ يكون البطل ، ثم يتحرك إلى موضع التعليق على الحدث ، ثم يتحول إلى ساردٍ عند

ذروة الحدث وهى موت البطل، وكما انتهى الحدث مع صوت السامع، تنتهى القصة أيضا ونحن مع صوت السامع . وهو يسرد المقطع الاستهلالي نفسه الذى بدأت به القصة، وهكذا يأخذ السرد شكل الدائرة، فما كان فى البداية، يأتى فى الختام، وهو مبدأ أسطورى معروف.

٤- النموذج الأسطورى:

يتخلى الكاتب فى القصة عن عنصر من العناصر التى تساعد فى رسم ملامح الشخصية ، وتعمل على تثبيتها فى الذاكرة، وهو التسمية ، فجميع الشخصيات التى ترد فى القصة لا اسم لها، ووسيلتنا الوحيدة للتعرف على هويتها هى الوصف العام والمختزل جدا، فصاحب النجوم مثلا يأخذنا إلى هوية الشخصية المهنية، فنعرف أنه ضابط وكفى، وكذلك الألقاب مثل العمدة وشيخ البلدة والناظر، وإمام الجامع، كلها تحيلنا إلى شخصيات نمطية لخصوصية لها، حتى الآلة المستخدمة فى تدمير الزراعات لا يذكر اسمها، ولا شك فى قصيدة الكاتب هنا.

إن التخلي عن التسمية يضعنا أمام فكرة النموذج ، فالضابط هنا هو كل ضابط أيا كان اسمه، وقُل ذلك عن كل

الشخصيات الأخرى، إنها نماذج متكررة تتسم بالانمطية وتوجد فى كل القرى، والأمرُ يتكرر أيضا مع المكان ، فالقصة لا تقدم لنا قريةً بعينها، وإنْ كانت تلقى لنا بكلمة تحيلنا إلى بقعة جغرافية بعينها، وهى كلمة الجنوب، وتلك المنطقة الجغرافية تحتوى على عدد كبير من القرى، وكلها تصلح لأن تكون مكانا للقصة، كما أن تلك الشخصيات النمطية لا يقتصر وجودها على قرى الجنوب بشكل خاص، الأمر الذى يشير إلى اتجاه الكاتب نحو تجسيد حدث نمذجى يمكن أن يحدث فى كل القرى.

البطل فى القصة كما ذكرنا نموذجٌ للجماعة، لقد تمنوا جميعا أن لو عاشوا كما عاش، وماتوا كما مات . وتلك الجماعة نموذج لجماعات أخرى تكاد أن تكون متطابقة تماما، والقصة تأتى فى إطار حكاية شعبية، والحكاية الشعبية يمكن أن تكون محملة ببقايا أسطورية، وقد يساعدنا فحص الحكاية فى الوقوف على تلك البقايا، وبالتالي طبيعة حضورها ، أو كيفيته.

ولو نظرنا الصورة النموجية التى يرسمها الكاتب للبطل فسوف نجدها تردُّنا إلى نموذج أسطورى قديم ، وهو نموذج

إله الخصوبة الذى يتعرض للقتل، ومع ذلك يحصل على
الخلود، مثل أوزير المصري، وتموز العراقي، وأدونيس
السوري، وديونيسوس اليونانى ، وكل هؤلاء الأبطال
الأسطوريين، كانوا رموزا للخصوبة، وانتهت حياتهم بالقتل،
واستمر وجودهم الفاعل فى تراث الجماعة، فارتبطوا بطقوس
وأعياد كبرى، وكانوا من أهم الشخصيات الأسطورية
المقدسة التى لعبت دورا تأسيسيا كبيرا فى ثقافة العالم
القديم.

إن صورة البطل فى القصة تنطبق على تلك الشخصيات
النموزجية، فهى أيضا تقوم على ثلاثة محاور، الخصوبة ،
القتل، الخلود.

ولو نظرنا لوصف البطل فى القصة، فسوف نراه ينطبق
على تلك الشخصيات لا على مزارع بسيط، تعرض للجنود
وسقط، والكورس يقدم لنا البطل تماما كما لو كان يقدم أحد
الآلهة ، فالبطل هنا : زين الشباب، تتحسر النساء حين يمر
بهن، العقيمت منهن والأمهات، والعذارى يتلمظن توقها إليه ،
تنشرح وجوههن حين يرينه، والفتيان يطرقون خجلا من
فتوته. ومروره يشبه حب العذراء، وشهوة المراهق، وتناجى

الأحبة في غسق القرى وكل ذلك الوصف المميز يصب في
بؤرة محددة هي الخصوبة، ويتكاتف لإبراز البطل كنموذج
مثالى لها، ويحيلنا إلى صورة تلك الآلهة الأسطورية القديمة،
التي اعتبرت ثقافتها ثقافة العالم القديم رموزاً للخصوبة.

وكما ارتبط رمز الخصوبة الأسطوري بالقتل، يرتبط البطل
في القصة المصير نفسه، وكما تحول النموذج الأسطوري
إلى كيان خالد، وموضع لاحتفالات شعبية، يحدث الأمر
نفسه لبطل القصة، فالحكاية الشعبية التي تُروى بمصاحبة
هسهسة الرباب تتم في الغالب خلال احتفالات شعبية معينة،
كما أن تحول الحكاية إلى أغنيات ترددها الصبايا يرتبط في
القصة باحتفالات الزواج التي ندرجها في إطار طقوس
الخصوبة.

وإذا كان النموذج الأسطوري يرتبط ارتباطاً وثيقاً
بالمقدس، فإن القصة لا تغفل هذا الجانب، والذي يأتي محملاً
هو الآخر بأصداء النموذج الأسطوري المقدس، رغم السياق
الذي ينتمي إلى ديانة مختلفة وهي الديانة الإسلامية، فنقرأ
في القصة: " جذع بلوط عتيق هو ، صوته موج النيل في
اندفاعه، قيثاره تنير ظلام قرينتا بندا الأذان، تتساعب

أسماعنا على صوت ترتيلاته كل صباح، حين تتأود أعطاف
واديها الخصيب، يرقص القصب فرحا بصوته.

يظهر البطلُ في القصة مرتبطا بالمقدس من خلال ارتباطه
بصوت الأذان، والترتيلات الصباحية التي تستيقظ عليها
الجماعة، وترقص الزراعات فرحا بها، ويظهر ارتباط البطل
بالمقدس هنا ليقدّم لنا شخصية نموذجية أو متميزة في
علاقتها بالمقدس، فهو أول من يبادر بفتح عالم البشر
والزراعات على فضاء المقدس، وفي موضع آخر نراه موضعا
للحديث في صلاة الجمعة، أي أن حكايته لم تقتصر فقط على
الفن الدينى المحض كما يتمثل في الحكاية الشعبية،
وأغاني الأفراح، بل دخلت أيضا فن الخطابة المرتبط بالمنبر،
وتوحدت مع أبرز الشعائر الدينية، وعلاقة البطل بالمقدس هنا
تأتى في حدود الإطار الذى ترسمه الثقافة الإسلامية، لكن ما
يجذب الاهتمام هنا هو قدرة النموذج الأسطورى على التسلل
بخفاء إلى ذلك الإطار الإسلامى الصارم، وبدرجة تجعل
حضوره كثيفا رغم تلك المراوغة، التى تجعل هذا الحضور
ماكرا للغاية، لا يمنح نفسه بوضوح، فالمقطع السابق يحوى
ثلاث إشارات، الأولى، تربط البطل بجذع البلوط، وهو ما

يذكرنا بجذع الشجرة الذى اختفى فيه جسدُ أوزويريس، والثانية، تربط البطلَ بالنيل المندفع، ونحن نعرف علاقة أوزويريس بالنيل، أمّا الإشارة الثالثة فتربط البطلَ بالمقدس من خلال وقت شروق الشمس ، ونحن نعرف مكانة الشمس فى العقيدة الأوزورية، وهكذا يتداخل النموذج الأسطوري، مع النموذج الذى تطرحه القصة تداخلا خفيا وفى حدود ما تسمح به علاقة مجتمع القصة بالمقدس.

وكما حَدَّثَ مع تلك الآلهة القديمة يُقتل البطل، لكن موته - كما هو الحال مع موتهم - لا يعتبر نهاية المطاف ، بل يصبح البطل خالداً، ونموذجاً يُحتذى عبر الأجيال فقد " رأته أجيال أخرى فى هسهسات الرباب، بيدِ شاعرٍ نصف أعمى، يحكى عن رجال دفنتهم أقدام الزمن، رأته الصبايا فى أغنيات الفرح، فى حكايات العجائز حول نيران الشتاء " نحن إذن أمام نموذج أسطورى يرجع تاريخه إلى عهود سحيقة، و يولد فى زى جديد من خلال صورة سردية مختلفة.

٤- أسطورة البطل أم أسطورة الجماعة؟

يبدو غريباً أن نتحدث هنا عن أسطورة الجماعة، فالنص يقوم أساساً على أسطورة البطل على نحو ما سبق. لكن

ينبغي أن نميز هنا بين البطل الأسطوري، والهالة الأسطورية للبطل في قصتنا ، فالبطل الأسطوري يكتسب تلك الصفة من خلال انتمائه لعالم الآلهة، وقيامه بأعمال خارقة تفوق قدرة الإنسان، أمّا البطل الذي يظهر في هالة أسطورية فيكتسب تلك الهالة من خلال الآخر، الراوى أو الشخصيات الأخرى في الحكاية، ويبدو من المناسب أن نشير هنا إلى علاقة الراوى عموماً بالأسطورة.

إن ظهور الراوى يُعد خطوة لاحقة في أسلوب سرد الأساطير، ترتبط بفترة حضارية تقدّم فيها الإنسان خطوات كبيرة للأمام ، وبات قادراً هو الآخر على القيام بإنجازات كبيرة، وبين الفترتين توجد متغيرات أثّرت على طريقة سرد الأسطورة، فالأسطورة في البداية كانت شأنًا دينيًا، وكانت تُروى بمعرفة الكهنة كنصوص دينية مقدسة، وكانت الحكايات الأسطورية تعتمد على شخصيات خارقة، لأن الشخصيات إلهة أو في حكم الآلهة وتتمتع بقوة مطلقة، وبالتالي فإن أفعالها فوق قدرة البشر، ولا تنتمي تقنية الراوى لتلك المرحلة بل إلى مرحلة تالية، وعالم آخر، ليس هو عالم الشخصيات الأسطورية الخارقة ، بل عالم الشخصيات البشرية الخارقة،

وكلمة خارقة هنا لا تعنى أنها تفعل ما يفوق قدرة البشر، بل ما يعجز البشر عادةً عن فعله، رغم وجود إمكانية الفعل، على نحو ما يتمثل في صورة البطل الشعبى ، فهو مجرد إنسان لكنه مميز ، ويقوم بأعمال تبدو مبهرة وخارقة في نظر المحيطين به.

وهكذا تختلف حكايات الأبطال الشعبيين عن الحكايات الأسطورية، فالحكاية الأسطورية مقدسة في معتقد الجماعة، وهى تُروى كنص دينى بمعرفة الكهنة، أما الحكايات الشعبية فهى غير مقدسة بالمعنى الدينى، أو هى دنيوية تهدف إلى إبراز هوية الجماعة وحفظ مآثرها ، وهنا يتولى الراوى الشعبى لا الكاهن سرد الحكاية، وقد ترتبط الأسطورة برواة أيضا ، لكن الراوى الشعبى كتقنية يرتبط بحكايات الأبطال. هكذا يظهر الراوى الشعبى على نحو مباشر وفق وضعيته التقليدية وهو يبدأ الحكى بالدعوة للصلاة على النبى ، ويفتح المجال لنسمع استجابة السامع، فصوت السامع هنا يوحى بأهمية القصة، ولهفة المتلقى على معرفة هوية البطل ومصيره، لكن الراوى لا يظهر بصفته مسيطراً ومهيماً على السرد، ولا يظهر بصفته يُلقى نصاً يحفظه عن ظهر قلب ويكرّره ، ولا

نرى القصة تنهمر من شفتيه من بدايتها إلى نهايتها ، بل نرى صوته مقسماً ونرى أصواتاً أخرى تحل محله ، وتحول روايته إلى مقاطع منفصلة لكنها متصلة في ذات الوقت ، سواءً أبدأتها أم بالرواة القادمين ، ومنهم ذلك الصوت غير المعلوم المصدر والهوية والذي يتدخل إحدى عشرة مرة ليلقي بسؤال قصير عن البطل ومكانه والذين شاهدوه. كما ذكرنا ، وكلها أسئلة مباشرة تفتح الطريق للراوى ، وتوجهه صوب شخص من شخوص القرية ليقدّم لنا رؤيته ، والراوى يتبع ذلك الصوت ويقدم لنا بطل القصة عبر أعين كثيرة ، وعلى النحو الذى يتحول معه قسم كبير من النص إلى سؤال من جملة واحدة ، تتبعه إجابة من عدة أسطر ، وهنا تتحقق الوقفة حيث زمن القصة متمثلاً في زمن خطوات البطل ، أصغر كثيراً من زمن الخطاب ، كما يتحقق المزج بين التقديم البانورامى للراوى العليم وعكس الأصوات عبر وعى شخصيات تتناوب دفّة السرد وتطرح رؤيتها خارجياً وداخلياً. وفي استخدام الوقفة هنا تركيز وتأكيد على لحظة الذهاب إلى المواجهة باعتبارها اللحظة التى يُراد ترسيخها فى أعماق المتلقى .

وهكذا تتعدد المواقفُ وردود الأفعال عبر المشاهد التي تبدأ بفعل (رأى) والتي يمكن تقسيمها إلى خمسة مواقف :

١ - اللامبالاة : موقف عموم الفلاحين الساهرين لرى زراعاتهم ، ويتجسد في استغراب الحدث وتكذيب العين التي ترى فرداً وحيداً يحمل عصاه ويتوجه لمحاربة آلاف الجنود ، الفعل هنا أقرب للخوارق التي لا تنتمي للواقع، والفعل ليس خارقاً في حد ذاته بل ما يبدو خارقاً هو عدم القيام به ، وبدلاً من مواجهة الضعف يتم طرد البطل من الواقع واقتصار وجوده على عالم الحكايات الخيالي ، وبذلك الصفة يتواصلون مع البطل فيتركونه كما يتركون أبطال الحكايات ، ويذهبون إلى النوم.

٢ - الضد / موقف رجال السلطة في القرية ، وهم العمدة وشيخ البلد وشيخ الخفراء ، وليس فيه إجماعٌ حد التطابق كما في الموقف الأول، بل تتعدد الضدية بتعدد كل شخص وموقعه في سلم السلطة ، فشيخ الخفراء يلتبس عليه الأمر، فيراه شبهاً يجسد خروجاً غامضاً على السلطة يتعذر فهمه، أما شيخ البلدة فيتقدم قليلاً في الضدية ليراه مجنوناً، أما العمدة فيؤله الحدث أكثر، ولا يقتصر دوره على اتهام

البطل بل يعترض طريقه محاولاً إجباره على العودة ، ونلاحظ هنا حركة الداخل المتمثلة في تلك المواقف وحركة الخارج المتمثلة في الوصف الذي يوميء لفساد تلك الفئة؛ فشيخ البلدة في غرفة مع زوجة شيخ الخفراء وهي تتزين أمام المرأة، وشيخ الخفراء يتحرش في مكان آخر ببلهاء يعطف عليها أهل القرية، والعمدة يتهاذى كالبطة من أثر الرخاء الذي يعيش فيه معتمداً على رجاله القساة الفاسدين .

٣- **المعية** : موقف الحبيبة ، وشيخ الجامع، وناظر المدرسة، والتلاميذ، والعلاقة هنا تقوم على ثنائية الحب والمعرفة، وتعبّر عن موقف العقل والقلب معاً، والمشاركة هنا وجدانية، فالحبيبة تشارك بالخوف والتصدّع ، والشيخ يساهم بخطبة جمعة ولقب شهيد ، والناظر يشارك بالشفقة والتمنى ، والتلاميذ يشاركون بشعورهم بالخزي والندم على كونهم ليسوا مع البطل ، وهو موقف يتجاوز بالكاد موقف اللامبالاة، لكنه يعبر عن أمنية أو حلم التوحد مع البطل.

٤- **الشاهد** : موقف القصب وقضبان السيارة الخرساء وشمس الشמוש ، ويبدو في صيغة الحياد ؛ لتعلقه بعناصر غير بشرية ، لكنه حياد يمجد البطل، فالعبدان ترى فيه

مدافعاً عنها، والقضبان ترصد وهج العزيمة والتحدي، أما شمس الشموس أو العين الكلية فتترصد الخزي وهو يغلف دروب القرية.

٥- التراث : موقف الرباب ، أغنيات الفرّح ، حكايا العجائز ، وهو يقدم صورة فاتنة للبطل تزرع المعية في قلب كل من يراها بحيث يتمنى أن لو عاش ومات كما عاش ومات البطل.

الجماعة على مستوى الأصوات السردية، أو الشخصيات التي تنتمي إلى مجتمع القصة، هي التي تنسج الهالة الأسطورية للبطل، ولو نظرنا إلى ملامح البطل في القصة، والفعل الذي مارسه، نجده في متناول قدرة الإنسان، بل والطبيعي أن يكون فعلاً عادياً لكل الناس، لكن هذا الطبيعي واقعياً في حكم الأسطوري. أي أن الفعل الأسطوري الخارق في الحقيقة هو عجز الجماعة وصمتها، وهذا الصمت هو الذي صنع تميز البطل، وهو الذي قاد المخيلة الجماعية لتخليد الفعل العادي، لأنه يبدو خارقاً في ظل عجزها، وتخليد الفعل هنا يعكس حُلماً في تجاوز طغيان الصمت، ظهرت بوارده مع تلك الشخصيات المتعاطفة مع البطل سواءً أمن

خلال القلب المحب، كما هو الحال مع الحبيبة ، أم العقل كما هو الحال مع شيخ الجامع والناظر، ودخول الفعل عالم الحلم يتوازي مع دخوله عالم الأسطورة، وما أقرب الشبه بين الحلم والأسطورة، ويتأكد الحال بموقف التلاميذ الصغار، الذين يعبرون عن موقف أكثر وضوحاً، يتجلى فيه الخزي والندم، بخلاف موقف الكبار الذين يتعاملون بشكل خارجي مع الحدث، فيتابعونه ثم يغطون في النوم، وما أقرب الشبه أيضاً بين عالم الأسطورة، وعالم الصغار نظراً لقربه من الفطرة الإنسانية قياساً بعالم الكبار.

في القصة يظهر هذا التناغم بين الشكل والمحتوى ، فالملامح الأسطورية في القصة تظهر على المستوى الجمالي من خلال مهارات السرد، وتجدر الإشارة هنا إلى اللغة الشعرية التي تلعب دوراً في تداخل العوالم، فالآلة التي تفتك في الزراعات تأتي في صورة نمرٍ جائع يلحق عصارة القصب ، والسيجارة تملك خصراً يربط التدخين بالجنس، وغيرها من الصور الشعرية، ولا يتوقف جمال اللغة عن هذا الحد ، بل تظهر أساليب كثيرة تشحن الكلمة بطاقات شعورية قوية ، كأن يذكر السارد كلمة ثم يتوقف لحظة ويكرر الجملة مثل "

والآلة ، رأيت الآلة " ، ومثل " والأرض ، الأرض مفروشة
بآلاف من جثث تتزف عصيرا " وهنا تظهر كلمة الآلة وكلمة
الأرض فى الاستعمال الأول، محملة بشحنة شعورية، لا تقول
لنا شيئا بقدر ما تأخذنا إلى إحساس عميق بالكلمة وهى
تخرج من اللحم والدم لا من اللسان، وغير ذلك من المهارات
التي تقدم لنا لغة ثرية تتجانس مع الفضاء الأسطوري.

وتظهر الملامح الأسطورية على المستوى الوجدى لمجتمع
القصة، حيث تتجلى فى الصمت الأسطوري، والعجز عن
ممارسة فعل عادى مع النظر إليه بوصفه خارقا، وتصل تلك
النظرة إلى ربط البطل بكائنات غيبية لها حضورها فى
الثقافة الشعبية، فيظهر البطل فى نظر إحدى الشخصيات
كمَنْ أصابه الجن، وفى نظر أخرى بوصفه شبحا. وأخيرا
تتجلى فى الحلم الأسطوري بتجاوز ذلك العجز، الحلم الذى
يظل كامنا رغم مرور السنوات ولا يجد متنفسا له إلا فى
تحويل شخص عابر إلى بطل يكتسى بهالة أسطورية ، تتناقل
حكايته عبر شدة الرباب ، وأغنيات الفرع ، وحكايا العجائز.

المراجع :

١- فراس السواح دين الإنسان : بحث في ماهية الدين و منشأ
الدافع الدينى، دار علاء الدين - الطبعة الرابعة، دمشق- ٢٠٠٢ -ص
٥٨ .

٢- أحمد حسين الدقر- الحياة للحياة- الهيئة العامة لقصور الثقافة
- سلسلة الجوائز- ١٩٩٩ .

المراجع

أولاً : الأعمال الأدبية

- ١- أحمد حسين الدقر - الحياة للحياة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الجوائز - ١٩٩٩ .
- ٢- أحمد فؤاد جويلى - كتاب المحو - وفي الصفحة التالية للغلاف، يظهر العنوان متبوعاً بعبارة " وقصائد عن السلك الطويل الشائك " - المجلس الأعلى للأقصر - كتاب طيبة العدد الأول - ٢٠١٠ .
- ٣- أشرف البولاقى - واحد يمشى بلا أسطورة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة إشراقات أدبية - ٢٠٠٨ .
- ٤- بهاء الدين رمضان - موسيقا للبراح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٢ .
- ٥ - سعيد رفيع - العودة إلى جويال - مجموعة قصصية - نفرو للنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٦ .
- ٦- عبد الجواد خفاجى - عرس المجلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٧ .
- ٧- عصام راسم فهمى - رقص أفريقي - الدولية للنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٢ .

٨- محمود الأزهرى - قبّلت وردتها - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة إبداعات - العدد ٢٥٧ - القاهرة - ٢٠٠٨ .

ثانياً مراجع عربية

٩- رفيق العجم - موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامى - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ١٩٩٩ - ص ٢٨٢ .
١٠- عبد الكريم الجبلى - شرح مشكلات الفتوحات المكية - تحقيق وتقديم يوسف زيدان - دار الأمين - القاهرة ١٩٩٩ - ص ٩٠ .

١١- فراس السواح دين الإنسان : بحث فى ماهية الدين ومنشأ الدافع الدينى، دار علاء الدين - الطبعة الرابعة، دمشق - ٢٠٠٢ .

١٢- فؤاد زكريا - التفكير العلمى - عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ١٩٧٨ .

١٣- محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب - دار الفارابى - بيروت - ١٩٩٤ - الجزء الأول - ص ١٥٣ .

١٤- نور الدين الزاهى - المقدس الإسلامى - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى - ٢٠٠٥ .

ثالثاً: مراجع أجنبية مترجمة

١٥- أدغار موران - النهج : إنسانية البشرية ، الهوية

البشرية - ترجمة دكتورة هناء صبحي - هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) أبو ظبي - ط ١ - ٢٠٠٩ .

١٦ - أرنست كاسيرر - اللغة والأسطورة - ترجمة سعيد الغانمي - منشورات كلمة - هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث - ٢٠٠٩ - ص ٩٣ .

١٧ - بيتر ف . ماريينلي - الرعوية - ترجمة د عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدي - المجلد الرابع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط ١ - ١٩٩٣ .

١٨ - جورج بوزنر وآخرون - معجم الحضارة المصرية القديمة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية - ١٩٩٦ .

١٩ - جى سى كوبر - حكايات الخوارق : مجاز للحياة الداخلية للإنسان - ترجمة وتعليق / كمال الدين حسين - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٥ .

٢٠ - روجيه كايوا - الإنسان والمقدس - ترجمة سميرة رشا - مراجعة د. جورج سليمان - المنظمة العربية للترجمة - بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠١٠ .

٢١ - رينيه جيرار - العنف و المقدس - ترجمة سميرة رشا - مراجعة د/جورج سليمان - المنظمة العربية للترجمة - الطبعة الأولى - بيروت - ٢٠٠٩ .

٢٢- مرسبيا ألياد - المقدس والعادى - ترجمة عادل العوا -
دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - ٢٠٠٩

٢٣- هيرودت - تاريخ هيرودت - ترجمة عبد الإله الملاح -
المجمع الثقافى - أبو ظبي - الطبعة الأولى - ٢٠٠١ .

رابعاً : مجلات :

٢٤ - محمد بن نويك - الشعر الرعوى : المفهوم
والخصائص - مجلة نزوى - العدد ٦٢ - ابريل ٢٠١٠ .

٠ صدر للكاتب :

- ١- الخيط فى يدى - هيئة قصور الثقافة - ١٩٩٧ .
- ٢- تقطيع المحارب - ط١ كتاب حثور - ١٩٩٩ .
- ط٢ مكتبة الأسرة - الهيئة العامة للكتاب .
- ٣- خازنة الماء - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٢ .
- ٤- فراشة فى الدخان - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٢٠٠٨ .
- ٥- تمثال رملى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢ .
- ٦- الموتى يقفزون من النافذة - هيئة قصور الثقافة .
- ٢٠١٣ .

وله عدة كتب تحت الطبع منها :

- ١- شعرية الهامة
 - ٢- الشعر والطقس
 - ٣- القربان البديل
 - ٤- طقوس الثأر
 - ٥- الفكر المسحور
- شارك بأبحاثه فى عدد من المؤتمرات، ونُشرت تلك الأبحاث فى كتب مشتركة ومنها :

- ١- (المكان و تجليات الموروث الشعبى فى شعر العامية)
مؤتمر جماليات المكان - المنيا - ٢٠٠٢ .
- ٢- (الوعى الشفاهى والوعى الكتابى)
مؤتمر العامية لهجة إبداع - أسيوط ٢٠٠٣ .
- ٣- (المروى له فى الخطاب الروائى)
مؤتمر الإبداع وقضايا الحرية - أسوان ٢٠٠٥ .
- ٤- (أزمة الهوية العربية)
مهرجان حورس الأدبى - إدفو ٢٠٠٦ .
- ٥ - (تقنيات السرد وأفق الدلالة)
مؤتمر إقليم وسط وجنوب الصعيد - المنيا ٢٠٠٧ .
- ٦- (سينوغرافيا النص السردى)
مؤتمر أمل دنقل - قنا ٢٠٠٧
- ٧- (الهوية المعلقة)
مؤتمر إقليم وسط وجنوب الصعيد- أسوان ٢٠٠٨ .
- ٨- (ثقافة الثأر وشعرية الهامة)
مهرجان طيبة الثقافى الدولى ٢٠٠٩ .
- ٩- (الشعر والأسطورة)
مهرجان طيبة الثقافى الدولى ٢٠١٠ .

- ١٠- (مفهوم الثورة الثقافية)
اتحاد كتاب مصر- القاهرة ٢٠١١ .
- ١١- (ثقافة القبيلة ومستقبل الديمقراطية)
مؤتمر جنوب الصعيد الأول- أسوان ٢٠١٣ .

الفهرس

الجميلة والمقدس (مقدمة).....	٣٠
اللغة الخلاقة والحروق المقدسة.....	٣٨
السحر والكتابة والمقدس	٦٣
الشاعر والأسطورة والمقدس.....	٩٠
السرد والخرافة والمقدس.....	١٢٠
الشاعر والمقدس الشعبي.....	١٤٥
حكايات الجان وخطاب الخوارق.....	١٦٩
الرعوية وجنة أركاديا.....	١٩٤
الحكاية الشعبية والنموذج المقدس.....	٢٢٣

رقم الإيداع ٢٠١٤/١٦٤٦٥
الترقيم الدولي 978- 977- 07- 1667

هذا الكتاب

ولدت الفنون جميعاً من رحم الطقوس والأساطير، ولم تتفصل مسيرتها عن فكرة المقدس، إلا في العصر الحالى، الذى بات يفرض تحدياً جديداً، فى ظل الشكوى من ماديته المتوحشة، الأمر الذى يدفع المبدعين لمواجهة الشرك المادى الكبير، محاولين استعادة الحكمة المفقودة، وتحقيق التناغم بين الروح والعقل، وهُم بذلك يدخلون فى الرحاب الواسع لفكرة المقدس. والكتاب يتناول فكرة المقدس على مستوى الشكل والمضمون، فى عدد من النصوص المعاصرة، مع رصد طبيعة اشتباكها مع الظواهر الإنسانية التى ارتبطت بالمقدس ممثل السحر، والأسطورة، والخرافة، والتصوف، وحكايات الجان، وخطاب الخوارق وغيرها.



المؤلف:

فتحي عبد السميع

شاعر مصري، أصدر ست
مجموعات شعرية، وله أكثر من
عشرين بحثاً شارك بها في
مؤتمرات مختلفة. عضو مجلس
إدارة مركز الثقافة اللامائية بجامعة
جنوب الوادي، وتم انتخابه أميناً
عاماً لمؤتمر أنباء مصر ٢٠٠٩،
ومثل مصر في أنشطة اجتماع
اتحاد الكتاب العرب بمستقط عام
٢٠١٣ .

روايات مصرية للجيب

إنها بالفعل شيء ملائكي رائع

إثارة ، متعة ، ثقافة ، تسلية ، ذكاء ، ألعاب ، مغامرات



Bibliotheca Alexandrina



1226946

مع
ايات



أ
أ



أكثر الروايات باللغة العربية
إثارة ، وأحفلها بالمتعة والثقافة

المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع 10 ، 16 ش كامل صدقي الفجالة ،
4 ش الإسحاقى بمنشية البكري روكسى مصر الجديدة - القاهرة - ت : 22586197 - 24677371 - 24677138
فاكس - 202/24677188 ج.م.ع ، 4 ش بدوى محرم بك - الإسكندرية ت : 03/4970840 - 03/4970850